VISIT…

КИНО

Я ПОЗНАЮ МИР

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия
Кино

МОСКВА
АСТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
2000

УДК 82(100)
ББК 85.37
Я11

Автор-составитель
Ю. А. Белоусов

Художник *Ю. А. Станишевский*

Я познаю мир: Детская энциклопедия: Кино. —
Я11 М.: «Издательство Астрель», «Олимп», «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — 432 с.: ил.

ISBN 5-271-00072-9 («Издательство Астрель»)
ISBN 5-7390-0713-5 («Олимп»)
ISBN 5-237-04040-3 (ООО «Фирма «Издательство АСТ»)

Кто из нас не любит кино? Не раз с замиранием сердца следили мы за развитием действия на экране, переживая за судьбу любимых героев. Но не все знают, когда и как возникло кино, как оно развивалось. Каким было кино сто лет назад? Когда возникло звуковое кино? А цветное? Как снимается фильм, люди каких специальностей принимают участие в его создании? На эти и многие другие вопросы ответит новая книга серии «Я познаю мир».

Рекомендуется для учащихся младших и средних классов школ, лицеев, гимназий.

УДК 82(100)
ББК 85.37

ISBN 5-271-00072-9 («Издательство Астрель»)
ISBN 5-7390-0713-5 («Олимп»)
ISBN 5-237-04040-3 (ООО «Фирма «Издательство АСТ»)

© *«Издательство Астрель», 2000*
© *«Олимп», 2000*
© *«Фирма «Издательство АСТ», 2000*

К ЧИТАТЕЛЮ

Эта книга о кино: о его прошлом, настоящем и будущем. Получается вроде длинная история. На самом деле не совсем так. По сравнению с другими искусствами биография кино измеряется не тысячелетиями, а всего одним веком с небольшим. Однако самая молодая муза развивалась весьма стремительно. Она быстро достигла совершенства и самостоятельности, заняв важное и достойное место в жизни человека и общества. Иными словами, кино стало явлением общественным.

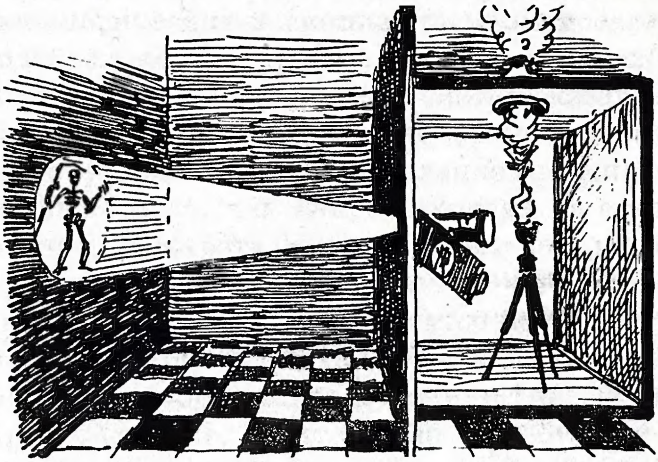
Кино в России появилось позже, чем в Европе или Америке. И первыми фильмами, которые увидели у нас зрители, были картины иностранные — французские, английские, американские... Они и потом входили в отечественный кинорепертуар и шли в кинотеатрах — когда чаще, когда реже. Попутно стоит сказать, что и в других странах, наряду с собственными лентами, людям показывают и заграничные картины. Своя пища тоже иной раз надоедает.

Эта книга еще и о том, как кино стало искусством и какими выразительными средствами оно располагает. Сначала кино подражало театру и живописи, но постепенно вырабатывало свой язык, на котором остальные искусства говорить не могли. С эстетической точки зрения кино принято делить на два временны́х отрезка: немое и звуковое. Хотя, честно говоря, немое кино никогда, в общем-то, не было немым, оно общалось с людьми не словами, а мимикой и жестами. Потом появился цвет и экран начал изменять свои размеры — то в ширину, то в высоту. Кино все больше и больше накапливало свои способы и приемы изображения.

И наконец, эта книга раскрывает сложный процесс создания фильма и знакомит читателя с основными кинематографическими профессиями, творческими и техническими. Как делается та или иная картина и кто чем занимается? Есть ли у кино свои секреты и тайны? Как совершаются на экране удивительные чудеса? Эти и другие вопросы наверняка заинтересуют юного читателя.

Слово «кино» вошло в обиход не сразу. Новое открытие поначалу называли «живой фотографией» или «иллюзионом», потом возникли определения «кинематограф», «кинематография», «киноискусство», «кинотеатр». Можно сказать, что «кино» — это просто сокращение от французского слова «синематограф». И выходит, что у нас его неправильно перевели? Однако суть от этого не изменилась. Все равно мы любим кино.

СКОЛЬКО ЛЕТ КИНО?

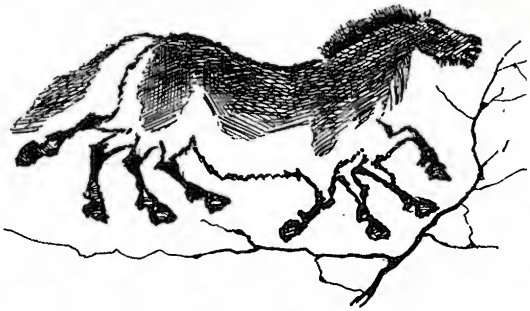


ИСКУССТВО ДВИЖЕНИЯ

Основой кино является движение. А первые попытки передать движение были предприняты очень давно, задолго до появления кинематографа на свет.

Когда же это случилось?

Ученые установили, что все началось еще в первобытную эпоху. Веков так за 250 до нашей эры. Об этом говорят найденные при **археологических раскопках** рисунки древних людей: на кости, дереве или камне изображены бегущие антилопы, олени, бизоны, кабаны... Их рисовали, вероятно, после удачной охоты. Видно, у людей возникало желание вспомнить, как было дело, как гнался охотник за своей добычей. Быстрота бега животных передана в рисунках тем, что у них больше ног, чем на самом деле. Вот бизон с восемью ногами, вот кабан, у которого шесть ног. А вот скачущая лошадь — оторвавшись от земли, она будто парит в воздухе, летит словно по небу. Так и хочется воскликнуть: такого не бывает! Не



может быть у животного восемь ног и летать оно тоже не может!

Но время показало, что подобное изображение живых созданий — единственный способ передать движение в неподвижных картинках.

Незабываемое

Вот что рассказал о своих ощущениях ***Роджер Мэнвелл****, побывавший в пещерах Ласко в Северной Африке в 1948 году и увидевший там наскальные рисунки двадцатитысячелетней давности:*

«Схваченное движение животных — вот что придает силу этим рисункам. Стремительные фигуры, как те, что написаны чуть ли не реалистически, так и изображенные скорее условно, почти все движутся — прыгают, вытягиваются, скачут или падают, сраженные насмерть. Художники хотели передать в статических рисунках движение — символ жизни. Им удалось достичь того, чего в позднейшие времена достигали художники,

владевшие более совершенным мастерством, — они запечатлели определенные фазы движения, и это создает иллюзию жизни нарисованных тел...»

ЧУДЕСНЫЙ УГОЛЕК

Древнеримский поэт Тит Лукреций Кар в I веке до нашей эры написал философскую поэму «О природе вещей». В ней были такие строки:

Столь велика быстрота и сколько
есть образов всяких.
Только лишь первый исчез, как сейчас же
в ином положенье
Новый родится за ним, а нам кажется,
двинулся первый.

Загадочно и непонятно. А чтобы понять, надо обратиться к примеру, знакомому с детства каждому мальчишке.

Если взять в руку палку с тлеющим на конце угольком и повертеть ею над головой, получится огненный круг. Отдельные горящие точки сольются в одно кольцо. Во всяком случае, так нам будет казаться. Особенно вечером, на фоне темного неба.

А если палкой просто помахать прямо? Из одного уголька получится прямая светящаяся линия. Но мы-то знаем, что на самом деле есть только одна точка, один-единственный мерцающий в темноте уголек. Никакой линии, никакой полосы в действительности не существует.

Вот и вспомните теперь, о чем писал Лукреций Кар: быстрота все меняет. Было одно — стало другое. То есть был уголек, а вышла линия. Первый образ исчез, зато второй появился. И возникло это благодаря движению. Впервые обратил внимание на такое явление итальянский художник **Леонардо да Винчи** в конце XV века. Он наблюдал за молнией и понял, что она начинается с разряда в одной точке, а при движении ее образуется огненный зигзаг. А английский физик **Исаак Ньютон,** живший в XVIII столетии, подробнейшим образом описал опыт с угольком и заметил, что таково свойство человеческого глаза: он может на какое-то время удерживать прежнее изображение. У глаза есть память, он может запоминать. И слияние точек происходит из-за памяти зрения.

Знаете ли вы

Сколько времени удерживает человеческий глаз мелькнувшее изображение? Оно очень коротко и составляет одну восьмую долю секунды. Такое открытие было сделано в 1765 году французским исследователем

Шевалье Д'Арси, который, конечно, и не думал о кинематографе — он занимался физикой и математикой, но почти через сто лет его расчеты очень пригодились.

«ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»

«Волшебный фонарь» появился очень давно в Древнем Египте, Греции и Риме. Его использовали служители церкви, чтобы создать ощущение таинственности и показать прихожанам картинки из Библии.

Само устройство, состоявшее из закрытого ящика с источником света (им поначалу была свеча, затем масляная лампа) и увеличительным стеклом, было спрятано от собравшихся в храме. Верующие видели только изображения, которые возникали на стенах или на потолке: призраки, сияния и прочие «туманные картины». А почему туманные? Резкости не хватало: стекла или даже слюда не давали прозрачности и как бы размывали картинки.

Иные историки убеждены, что самыми древними оптическими спектаклями были «китайские тени» — они родились в Китае, а затем были перенесены в Индию и страны Европы. Для создания изображений в них использовали поначалу движения рук, а позже — вырезанные из бумаги силуэты.

Театр теней, известный в Европе со средних веков, сохранился до наших дней. Сохра-

нился и сам «волшебный фонарь» (правда, теперь его называют иначе: **эпидиаскоп, фильмоскоп, диапроектор**). Принцип действия подобного аппарата впервые описал немецкий монах **Афанасиус Кирхер** в своей книге «Великое искусство света и тени».

В «магнетическом фонаре» Кирхера была уже более сильная оптика — система двояковыпуклых линз, позволявшая не только увеличивать изображения, но и показывать их резко. Словом, это был довольно заметный рывок вперед. Кирхер сделал еще одно усовершенствование: чтобы создать иллюзию движения, он поставил фонарь на вращающийся круг. Теперь картинки менялись быстрее и можно было легко достигать эффекта непрерывности.

Из жизни знаменитых:
Чарли Чаплин

С «волшебного фонаря» началась история кино и для ***братьев Чаплин****. Об этом рассказал в книге «Жизнь Чарли» известный кинокритик* ***Ж. Садуль:***

«Вне дома существовали улицы и уличные развлечения... У него не было на это денег. Кругозор мальчугана был ограничен... Но приходский священник устраивал для детей своей паствы сеансы волшебного фонаря. За вход нужно было уплатить всего только пенни — большую бронзовую монету с изображением королевы Виктории. И за эту умерен-

ную плату можно было получить еще чашку кофе и кусок пирога. Сидней и Чарли стали завсегдатаями этих сеансов. Они с восхищением следили за сменяющимися на экране раскрашенными изображениями, которые повествовали о жизни Христа, о сотворении мира, рассказывали о приключениях Дон-Кихота или Золушки, легенду о Моисее, смешные и нравоучительные истории. Волшебный фонарь, этот предок кинематографа, был в викторианской Англии любимым зрелищем, которым увлекались дети и простой народ».

НЕ НАДО СКРЫВАТЬ СВОЙ ВОЗРАСТ

Так сколько же лет кино? Попробуйте ответить быстро и без запинки. И разумеется, правильно. А ответить-то, оказывается, непросто.

Да, как у каждого искусства, и у кино есть своя история и предыстория. И предшествен-

ников много — и дальних, и близких. Если бы люди не думали о том, какие загадки таит в себе сам процесс движения, не стремились к тому, чтобы как-то его передать, ничего бы не вышло. Если б не было «волшебного фонаря» — тем более. Хотя он показывал неподвижные картинки, но в недалеком будущем станет папой кинематографа...

Некоторые, правда, могут сказать: ну зачем же так далеко забираться в историю? Неужели в древности думали о кино? Нет, конечно. Однако именно в древних попытках изобразить динамичный процесс на стене, заставить фигурки двигаться и заложены истоки кино. Это как бы начало его родословной.

А определить возраст кинематографа все равно нелегко, и ответить на вопрос, сколько же ему лет, наверное, никто и не сможет.

Самое... Самые...

Самым молодым актером кино стал ***Лерой Оверкер*** *— ему исполнилось всего 6 месяцев, когда малыша принесли на съемки фильма «История плохого времени» (США, 1932) с участием знаменитого французского певца* ***Мориса Шевалье****. Вместо малыша контракт со студией подписал его дедушка.*

КТО БЫЛ ПЕРВЫМ?

ОПТИЧЕСКИЕ «ИГРУШКИ»

На основе эффекта, который возникал у человека в результате «памяти зрения», изобретатели нового поколения начали создавать оптические приборы, позволяющие увидеть те или иные объекты — вещи или людей — в движении.

Вспомнили о древнегреческом астрономе и математике **Клавдии Птолемее**, который еще в середине II века осуществил такой эксперимент. Он взял никому не нужный черепок и окрасил одну его половину в красный цвет, а затем заставил черепок вращаться вокруг собственной оси. Несмотря на то что другая половина горшка оставалась неокрашенной, чистой, при быстром вращении казалось, что весь черепок стал розоватым. Движение как бы «смешало» краски.

Продолжить подобные опыты решил бельгийский ученый **Жозеф Плато**. В 1832 году он изобрел прибор, который принес ему известность. Это был плоский диск из картона, с прорезями по

краям. Между ними Плато нарисовал фигурки жонглера в разных позах. Если вращать диск, фигурки «оживали»: жонглер показывал свое мастерство, двигаясь непрерывно. Таким образом, в этой модели сливались уже не два изображения, а значительно больше — столько, сколько было нарисовано на диске.

Из приборчика получилась забавная игрушка. Изображения можно было менять, что Плато и делал, рисуя то прыгающую девочку, то скачущую галопом лошадь. А первым его «сюжетом», говорят, был чертик, разжигающий жаровню в аду.

Так или иначе, но игрушка всем понравилась — не только детям, но и взрослым. В разных странах появляются аналогичные вещицы. Хотя везде их именовали по-своему — **зоотроп, тауматроп, праксиноскоп, стробоскоп,** — принцип их действия был один: быстрое мелькание рисунков с изображением различных фаз движения создавало живую картину.

Знаете ли вы

Как сделать стробоскоп самому? Возьмите в руки толстую тетрадь и нарисуйте в правом нижнем углу человечка. На следующих страницах он будет несколько иным. Вот он чуть поднял руки, то одну, то другую. Потом еще больше, еще выше. Дальше то же самое можно сделать с ногами. Затем можно и голову чуть повернуть то вправо, то влево. В общем, наберется целая серия неподвиж-

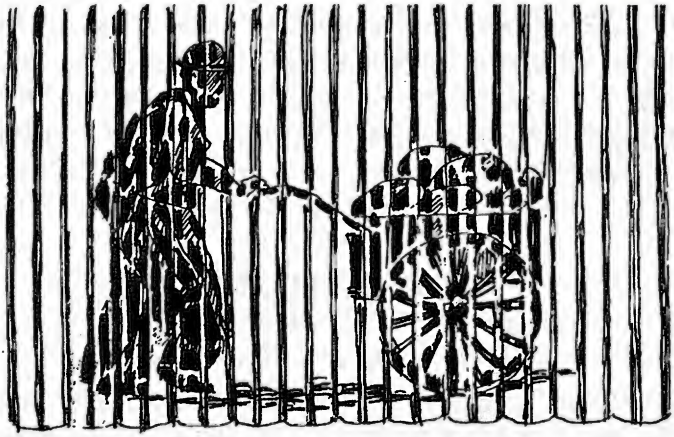
ных рисунков — чем больше, тем лучше. А когда устанете, прижмите большим пальцем уголок и начните отпускать странички. Рисунки задвигаются на ваших глазах, и ваш человечек «оживет».

ПЕТЕР РОДЖЕТ СМОТРИТ НА ТЕЛЕЖКУ...

Петер Марк Роджет в девятнадцать лет кончает медицинский факультет и, не довольствуясь званием врача, принимается за изучение математики, физики и технологии. Он исследует законы действия органов чувств и восприятий и читает лекции о результатах своих работ.

В знойный августовский полдень 1824 года он был дома. На окнах для защиты от солнца спущены венецианские шторы. Вдруг за окном раздается стук колес, и Роджет, подняв голову от письменного стола, смотрит сквозь щель шторы: кто едет? Это булочник в своей тележке развозит по дачам хлеб. Роджет медленно опускает голову опять к столу, продолжая смотреть сквозь щели на тележку.

И вот ему бросается в глаза странное явление. Сквозь щели колеса тележки кажутся движущимися то быстрее, то медленнее, то вовсе неподвижными, хотя тележка не останавливается. Кроме того, он видит их непрерывно, хотя при движении головы тележка в действительности может быть видна только сквозь щели и должна скрываться от глаза, когда



между нею и глазом оказывается непрозрачная рейка, из которых связана штора. Повторные движения головой вверх и вниз убеждают его в том, что это не случайно. В чем дело?

Ведь он «видел» тележку даже тогда, когда она была скрыта рейками шторы от его глаз. И тут Роджет вспоминает о давнем открытии Шевалье Д'Арси и еще раз убеждается: человеческий глаз на какие-то доли секунды сохраняет изображение, которое уже исчезло. Результаты своих наблюдений он представляет Королевскому обществу ученых.

Это было впервые

«Я нашел! (по-гречески «эврика!»)» — воскликнул Архимед, когда понял, как измерить объем тела с помощью сосуда с водой. То же самое мог бы воскликнуть американский режиссер ***Николас Рей****. Он долго бился*

над проблемой: как удешевить съемку фильма «Они живут ночью». И нашел решение: впервые в истории кино были сделаны съемки с вертолета. Так появились кадры бегущих по полю заключенных и сцены автокатастрофы. Николас Рей сэкономил на высотных съемках 10 тысяч долларов.

ПТИЧКА В КЛЕТКЕ

Сын знаменитого астронома, и сам не менее знаменитый астроном, **Джон Гершель** очень заинтересовался тем, что увидел и рассказал Роджет.

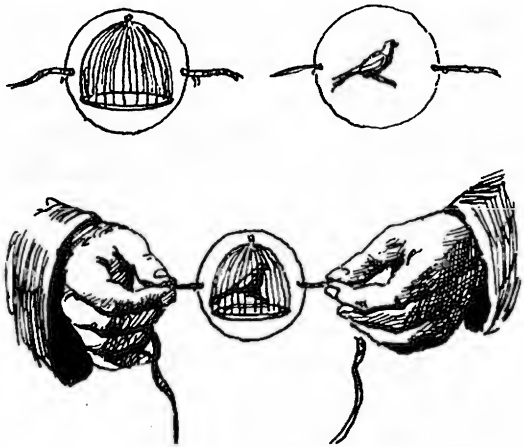
Однажды к Гершелю заглянул его друг Чарльз Бебедж — он потом напишет книжку о Гершеле, и они стали играть в вопросы и ответы.

Гершель спросил Бебеджа:

— Как можно увидеть одновременно две стороны монеты?

Бебедж долго крутил шиллинг в руках, но у него ничего не получалось. Когда друг выдохся, Гершель предложил ему присесть на корточки. А сам он взял шиллинг и запустил его на столе, словно волчок. Смотреть, сидя на корточках было, конечно, не очень удобно, но Бебедж теперь увидел и «орла», и «решку» сразу, вместе — они в его глазах слились.

А дальше, когда Бебедж ушел, Гершель заменил монетку кружком, который он вырезал из картона. На одной стороне кружка ученый нарисовал птичку, на другой клетку, а к карто-



ну привязал бечевку. И начал свою игрушку крутить. Так птичка оказалась в клетке.

На первый взгляд, ничего особенного Гершель не сделал. А это очень важное изобретение, позволяющее увидеть, как соединились воедино два разных изображения.

Гершель назвал вращающийся картонный кружок **тауматропом**. И развлекал им приходящих к нему ребятишек. Потом он нарисовал голову собаки на кружке, а на оборотной стороне конуру с дыркой. И при вращении кружка получалось, будто собака выглядывает из своего домика. Можно и лошадь нарисовать, и загон от нее отдельно: покрутите игрушку — и сами увидите, что же выходит.

Однако движения тут еще нет, так как изображений только два. «А если их будет больше»? — подумал ученый. Но пока не знал, как это сделать. Зато толчок для дальнейших поисков был дан. Во Франции над усовершен-

ствованием игрушки Гершеля работал доктор **Пари** и даже делал из кружков забаву, которая продавалась в магазинах и пользовалась большим спросом. А в самой Англии этим делом успешно занимался доктор **Вильям Фиттон**.

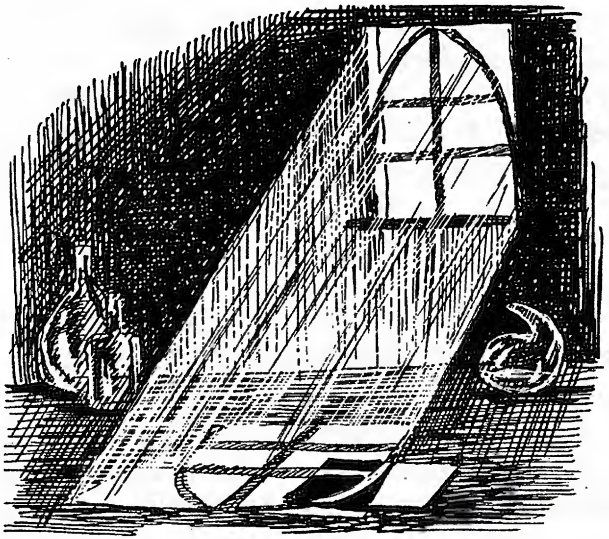
Самое... Самые...

Самая маленькая в истории кино съемочная площадка была построена в Америке для фильма «Билл и Коу»: он снимался на столе размером 9 на 4,5 метра, а в качестве «кинозвезд» выступали две влюбленные птички, ворковавшие в макете горной деревушки.

У ИСТОКОВ ФОТОГРАФИИ

У русского дипломата Алексея Петровича **Бестужева-Рюмина**, прожившего много лет за границей, было хобби, иначе говоря, любимое дело. Им он занимался дома, на родине. В свободное от службы время этот человек спускался в подвал, где находилась небольшая химическая лаборатория. Здесь и колдовал он над всякими растворами, возился с пробирками и колбами.

В 1725 году Бестужев-Рюмин совершил настоящее открытие. Он обнаружил, что соли железа реагируют на солнечный свет. Вследствие воздействия света на эти соли происходит следующее: те места, куда падает свет, становятся черными, а там, где нет света, остается



белое пространство. Получается, говоря нынешним языком, **графика**.

Сколько раз каждый из нас наблюдал, как от палящего солнца менялся первоначальный цвет предмета. Если повесить погожим летним днем на балконе темно-синюю рубашку, она станет голубой, попросту выгорит. Так меняют цвет и соли металла.

Приятно сознавать, что мы первыми это открыли. За нами последовали другие. Пробовали соли разных металлов. Остановились на **серебре**. В конце концов слава изобретателей досталась французам **Луи Дагерру** и **Нисефору Ньепсу**. В 1839 году весь мир узнал об изобретении **фотографии**. Сто с лишним лет минуло с тех пор, как простейший опыт Бестужева-Рюмина дал первый толчок новому открытию. И вот какой итог!

Серебряную пластинку обрабатывали в темноте парами йода. Затем ее помещали в закрытый ящик с маленьким отверстием, которое открывали в нужный момент. Ящик назывался **камера-обскура**, что в переводе с греческого значит «темная комната». В дырочку вставлялась линза: двояковыпуклое стекло, по форме напоминающее чечевицу. Линза уменьшала снимаемый объект. Под воздействием солнечного света на пластинке появлялось изображение того, что видел глаз первого фотоаппарата. Так в общих чертах выглядел этот процесс. Дагерр назвал его своим именем — **дагерротипия.**

В конце концов серебряные пластинки заменили более дешевыми — стеклянными — и нашли способ сохранять изображение.

Из жизни знаменитых: Джина Лоллобриджида

Известная итальянская киноактриса ***Джина Лоллобриджида,*** *выросшая в бедной семье, благодаря своей красоте и таланту стала звездой мирового класса. Можно считать, что из Золушки она превратилась в принцессу: актриса снялась почти в сорока фильмах, покорив сердца миллионов людей везде, на всех континентах. Ничего не скажешь: счастливая судьба! А дорога к ней была не из легких. Лоллобриджида мечтала стать оперной певицей, а сама работала в универсальном магазине. Думала о работе фотомодели и даже участвова-*

ла в конкурсе «Мисс Италия» (там она заняла третье место), а сама рисовала забавные карикатуры для газет. В кино Лоллобриджиду привел случай — этого могло и не быть. А когда актриса перестала работать в кино, она взяла в руки фотоаппарат и начала снимать людей своей страны. Выставка ее художественной фотографии «Моя Италия» побывала в разных местах. И у нас она имела огромный успех, открыв новую грань в творчестве актрисы.

НЕГАТИВ И ПОЗИТИВ

Нынче любой человек знает, что фотография получается сразу только на специальной камере «Полароид», — из нее она выскакивает мгновенно после съемки. Во всех остальных моделях сначала на пленке получается **негатив.** Затем эта пленка обрабатывается и с нее печатаются фотокарточки на бумаге — это **позитив.**

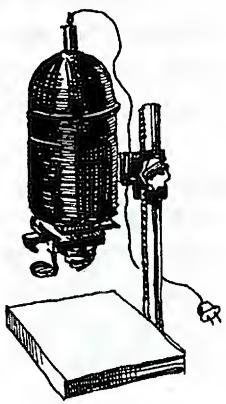
Разберемся в процессе фотосъемки и в самих терминах. Что такое негатив? Это такое изображение, на котором все выглядит наоборот, не так, как в жизни. Светлая рубашка выйдет на негативе темной, а темные волосы человека станут светлыми. Почему так происходит? По одной причине: соли серебра, содержащиеся в эмульсии, реагируют на свет именно так —

где было больше света, там и серебра выделилось больше и изображение стало черным.

После того как пленку проявили и закрепили, чтобы изображение не исчезло, ее просушивают и заряжают в увеличитель. Находящаяся в нем лампочка на какое-то мгновение освещает лежащую внизу бумагу. Тутто и возникает чудо: из негатива получается позитив, то есть нормальное изображение, на котором темное станет темным, а светлое — светлым. И обратите внимание на то, что этот процесс проходит в темной комнате, где можно пользоваться только красным фонарем, так как красный цвет на соли серебра не действует.

Как и пленку, фотографию на бумаге проявляют, закрепляют, промывают чистой водой и сушат. И когда она высохнет, все готово — можно полюбоваться своим произведением, показать его родным и близким.

Так делали фотографии и в середине прошлого века. Только вместо пленки использовали поначалу стеклянные пластинки — на них рождался негатив. А позитив выходил на бумаге. Дальше стремительное развитие химии привело к тому, что стеклянные пластинки — тяжелые и в то же время хрупкие — заменили гибкой и легкой пленкой. Это изобретение позволило сделать еще один шаг вперед в развитии фотографии.



Какое время требуется для съемки фильма? Сейчас любой человек, у которого есть видеокамера, может снять свои фильмы за день или за несколько дней — на съемки уйдет времени меньше, чем на монтаж. К тому же и звук не надо специально записывать: все теперь делается сразу. А раньше на производство фильма требовалось много времени: год, а то и два. Но трудно себе представить, чтобы на создание картины было затрачено 8 лет и 20 дней. Именно такой рекорд длительности побила английская лента «Это случилось здесь», выпущенная в свет режиссерами ***Кевином Браллоу*** *и* ***Эндрю Молло*** *в 1966 году. О столь невероятном факте в Великобритании не любят распространяться.*

КТО ИЗОБРЕЛ ПЛЕНКУ?

Слова «пленка» и «фильм» по-английски звучат одинаково, но открыли пленку для фотографии: кино еще не существовало. И пленка эта на нынешнюю совсем не похожа: она из бумаги.

Бумага, как известно, материал непрозрачный, и, чтобы она походила на стекло, ее промасливали, покрывали воском — да что только ни делали, пока не нашли более подходящую основу, которая называется **целлулоид**.

А кто же изобрел такую удивительную пленку?

В научном мире по этому поводу до сих пор нет единого мнения.

Одни утверждают, что целлулоид открыл английский химик **Александр Паркер.** Это он путем сложных опытов получил в 1856 году пластическую массу из камфары, то есть застывшей смолы, и целлюлозы, то есть древесины. Однако для чего это вещество можно использовать, Паркер не представлял.

Другие же считают, что на первое место надо поставить американцев **братьев Хайт,** хотя их открытие было сделано на пять лет позже. Зато они предсказали, в какой области целлулоид пригодится.

Третьи считают, что мало изобрести что-то, необходимо о своей находке заявить всему миру и получить соответствующее свидетельство, по-научному выражаясь, **патент.** К числу таковых следует отнести двух американцев: священника **Ганнибала Гудвина** и ученого **Джона Корбутта.**

Правда, из больших листов целлулоида надо было вырезать узкие полоски для пленки. И только основатель известной американской фирмы «Кодак» **Джордж Истмен** вместе с **Уильямом Уэлкером** сумели наконец достигнуть совершенства, создав так называемую **роликовую пленку** — ее можно было наматывать на катушку.

Эта важная находка очень пригодилась для нового фотоаппарата, простого и удобного в обращении.

Благодаря усилиям Истмена, в Америке возникает множество фабрик, где делают дешевые фотокамеры, а на рекламных щитах появляется заманчивый лозунг: «Нажмите кнопку, мы сделаем остальное!» Эту рекламу тоже придумал Истмен, дав мощный толчок для массового распространения фотографии.

Затем кому-то из изобретателей пришла в голову новая идея — пробить по краям гибкой ленты маленькие дырочки, чтобы, цепляясь за них, можно было ее передвигать. Эти отверстия впоследствии стали называть **перфорацией.** Так, шаг за шагом человечество все больше приближалось к кинематографу.

Это было впервые

Впервые попробовал «оживить» фотографию французский оптик ***Дюбоск****. Это было в 1851 году.*

Производство движущихся фотографий сводилось к получению последовательных поз. Вот в чем состоял этот процесс.

Чтобы оживить картину «Дама, шьющая иглой», просили швею замереть в тот момент, когда рука ее приближалась к работе. Ее фотографировали в этой позе, потом делали снимки, когда она втыкала иголку в ткань, когда протаскивала нитку, когда вновь прикасалась рукой к своей работе. Таким образом получали серию последовательных поз, проецируя которую можно было воспроизвести движение. Однако способ этот неизбежно приводил к неточному изображению.

«ФОТОДРОМ» ЭДВАРДА МЕЙБРИДЖА

В 1877 году известный американский фотограф **Эдвард Мейбридж** берется за необычную съемку. Впервые в истории съемка понадобилась, чтобы разрешить один спор. Губернатор Калифорнии Лиленд Стенфорд, будучи большим любителем скаковых лошадей, утверждал, что лошадь, несущаяся галопом, действительно отрывается от земли. Его соперник считал, что такого не бывает. Мейбридж должен был разрешить возникший спор.

Увидеть, как лошадь «парит» в воздухе, нельзя. Только фотография может дать ответ, бывает это или нет. И то не простая, а моментальная, способная заметить нужный миг.

На деньги Стенфорда Мейбридж построил специальную площадку — «фотодром». С одной стороны была установлена длинная белая стена, а с другой — 24 кабины с фотокамерами. Бегущие по деревянному треку черные лошади (на белом фоне их лучше было видно!) поочередно касались пола, дощечки которого соединялись с фотоаппаратами. Их затворы срабатывали мгновенно, фиксируя все фазы движения лошадей.

В итоге Мейбридж получил от каждого пробега 24 моментальных снимка. А всего им было снято почти двадцать тысяч фотографий. Впоследствии они составили несколько томов уникального издания. Главный же результат — фотокадры, ставшие сенсацией. На них был четко виден тот момент, когда все четыре ноги лошади отрывались от земли.

Для многих художников-анималистов, изображавших животных на своих полотнах, этот документально подтвержденный факт стал настоящим открытием.

Свои серийные снимки Мейбридж продемонстрировал в Париже, где познакомился с художником **Мейсонье**. Тот рисовал картины, изображавшие военные сражения, на них можно было увидеть и лошадей. Но никто не верил живописцу, что они на бегу выглядят именно так. Говорили, что Мейсонье неправильно показывает скакунов, как-то неестественно. И вот наступил момент, когда Мейбридж своими снимками доказал, что художник прав.

Самое... Самые...

Самое большое число живых существ, когда-либо появлявшихся в игровом фильме, можно увидеть в картине американца ***Ирвина Аллена*** *«Рой» (1978) — это обычные садовые пчелы, но их 22 миллиона!*

РУЖЬЕ, КОТОРОЕ НЕ СТРЕЛЯЕТ

Новых успехов в серийной фотографии добился французский ученый **Этьен Жюль Марэ** (некоторые величали его неправильно — Морей или Марей). О нем рассказывали разное. Вот, скажем, писатель Бернард Шоу говорил, что Марэ имел обыкновение выбрасывать из окна кошек и на лету их фотографировать. Эти страшные выходки, однако, никогда не приводили к гибели или даже травме животного. Кошки всегда приземлялись как им положено.

А больше всего этот физиолог, изучающий жизнь животных, любил наблюдать за птицами. Он мог несколько часов просидеть в кустах, следя за тем, как поднимаются вверх чижи. А разве не интересно увидеть плавные взмахи крыльев альбатроса или парение в воздухе такой хищной птицы, как ястреб?

Придя домой, Марэ брался за бумагу и карандаш и рисовал, что запомнил. Сотни рисунков можно было найти на его рабочем столе. Но все же они многого не передавали, глаз не улавливал все моменты движения крыльев. И Марэ берет в руки фотоаппарат — но в нем всего одна стеклянная пластинка, и весь процесс съемки и обработки занимает слишком много времени. Естествоиспытатель становится изобретателем.

В 1882 году Марэ сконструировал необычный аппарат, напоминающий охотничье ружье. Только в его дуле находились не патро-

ны, а довольно сильный объектив. Оно не стреляло, а снимало. И хотя было тяжелым и неудобным, зато снимать могло быстро — 10 кадров в секунду. Марэ установил в своем «фоторужье» специальный диск, в котором размещалось 12 фотопластинок, а сама съемка осуществлялась с помощью часового механизма.

В общем, Марэ удалось «переплюнуть» Мейбриджа: он мог снимать серии последовательных фотографий на одном аппарате, а не на 24 камерах, как это несколько лет назад делал американский фотограф.

Со своим «ружьем» Марэ отправился в Неаполь. И там все лето снимал чаек у моря. А когда вернулся во Францию, показал коллегам по Академии наук серию удивительных снимков. Говорят, их потом использовали изобретатели аэропланов, считавшие, что Марэ помог им раскрыть секрет полета птиц.

В России был свой умелец, который даже опередил француза Марэ, — поручик **Измайлов**. Только вместо «фоторужья» он смастерил фотоаппарат с револьверным барабаном, где находилось 70 пластинок, а не 12, как у Марэ. И снимать им было можно

гораздо быстрее. Это было в 1880 году, то есть за два года до того, как появилось «фоторужье» француза.

Из жизни знаменитых: *Чарли Чаплин*

Свою артистическую карьеру Чаплин начинал в одном из лондонских мюзик-холлов, то есть в небольшом концертном зале. Денег на жизнь не хватало, и актер решил заняться еще одним делом. В 1903 году Чаплин свою недельную получку потратил на фотоаппарат «Кодак». Так, оставаясь актером, он стал уличным фотографом. Причем все делал сам: сам снимал жителей бедного квартала, сам проявлял пленку и сам печатал снимки. Однажды он залез в огромный платяной шкаф и долго там возился с пленкой при свете свечи, пока не прожег деревянное днище. Хозяйка квартиры, где жил актер, могла ему закатить скандал, но Чаплин закрыл образовавшуюся дырку бумагой и завалил своими вещами. Теперь начинающий фотограф был вынужден включаться в работу, когда все в доме уснут, и действовать с величай-

шей осторожностью. Сами фотографии стоили дешево, а в рамке, купленной за углом, в два раза дороже. И дело быстро пошло, деньги закапали в карманы удачливого энтузиаста. Так впервые в своей жизни у Чаплина проявился талант предпринимателя.

ОТКРЫТИЕ ЭДИСОНА

У американского изобретателя **Томаса Альвы Эдисона** уже было два крупных открытия: **электрическая лампочка** и **фонограф** — прибор для записи и воспроизведения звука. Лампочку быстро стали использовать для освещения улиц и домов. И фонографу нашли применение: на нем умирающий человек мог оставить звучащее завещание, что в то время было весьма важно.

И вот к этим новшествам, вошедшим в жизнь, добавилось новое. Притом не менее значительное, чем предыдущее. Это **кинетоскоп**, который сам автор определил как «аппарат для показа фотографии движущихся объектов».

В довольно громоздком ящике, стоящем на полу, размещался сложнейший механизм — он управлял движением кинопленки, которая проходила через многочисленные зубчатые колесики, валики и шестеренки и поднималась наверх, к маленькому окошечку, где был установлен окуляр. Любой человек, пригнувшись к нему, мог увидеть коротенький фильм под названием «Чихание Фреда Отто». Фред работал механиком у Эдисона, и

это была его первая роль в кино. Да и фильм был, по сути дела, первым.

К тому же первый фильм был показан на первом в мире **киноаппарате**. Эдисону удалось использовать в нем существовавшие ранее изобретения и разработки, а также собственные находки. Так, лента в кинетоскопе, в отличие от фотоаппарата, двигалась сверху вниз, что соответствует действующему и поныне принципу съемки и проекции.

К числу важных открытий Эдисона следует отнести и впервые примененный им **обтюратор**, то есть диск с небольшим отверстием. Он находился между пленкой и окуляром, перекрывая изображение на одну восьмую секунды. Это необходимо было для того, чтобы возникал «стробоскопический эффект».

Ко всему прочему, созданный Эдисоном аппарат был электрическим: изнутри ящика пленку освещала небольшая лампочка, а весь механизм работал от батареи аккумуляторов.

Знаете ли вы

Где впервые стали показывать фильмы заключенным? Это было в тюрьмах Англии в 1937 году. Причем кинозрителями могли стать только те, кто не был замечен ни в каких нарушениях тюремного режима и заслужил хорошую оценку надзирателей. Киномехаников на такие сеансы не приглашали: за кинопроектором разрешалось работать только узникам, приговоренным к пожизненному заключению.

ЭДИСОН ИЛИ БРАТЬЯ ЛЮМЬЕР?

И все-таки кинетоскоп еще не был совершенным во всех отношениях аппаратом. Изображение в нем покачивалось то в одну сторону, то в другую, нарушая равномерность движения. Отчего это возникало, Эдисон не знал и, между прочим, даже не пытался выяснить причину досадного недостатка: он был окрылен удачей и на мелочи не обращал внимания.

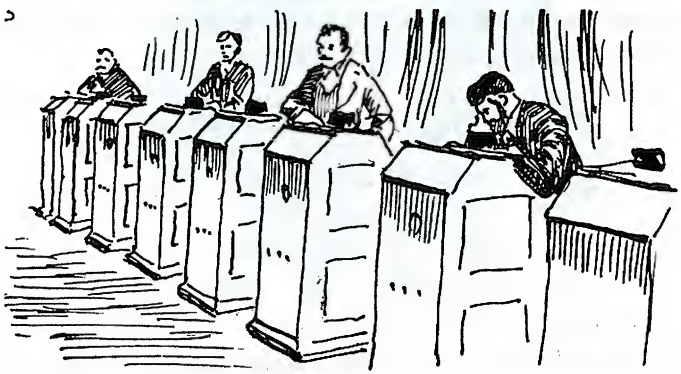
Новое изобретение было запущено в серийное производство с расчетом на большой коммерческий успех. В 1894 году в Нью-Йорке на Бродвее открылся первый салон кинетоскопов, где каждый за 25 центов мог стать кинозрителем. Вскоре плата за просмотр была снижена до пяти, а затем до двух центов. Никелевую монетку люди опускали в узкую щель автомата — тогда он и начинал работать. Очевидно поэтому кинетоскопы Эдисона прозвали **«никель-одеонами»**. Никель — это понятно, а одеон значит круглое здание для разного рода представлений, которые проводились в Древней Греции. Однако круглых помещений не искали — аппараты Эдисона устанавливали везде.

Почти пять лет Эдисон главенствовал в Америке как изобретатель «никель-одеонов». Деньги текли к нему потоком, а люди с удовольствием смотрели его миниатюрные картины. «Чихание Фреда» — это уже пустяк. Была у Эдисона и более драматическая история — «Казнь Марии, королевы Шотландской». Что

можно было предложить еще? Пожалуйста, вот на пленке модная танцовщица Аннабель Мур, которая исполняет танец мотыльков. А вот приехавшая в Америку испанка Карменсита: у нее свой коронный номер — танец вееров. Это нравилось, это привлекало публику.

Однако в 1896 году Эдисон потерпел сокрушительное поражение. Его «обидчиками» стали **братья Люмьер**.

Если Эдисон создал киноаппарат для одного зрителя, то братья Люмьер позаботились о том, чтобы их изобретение могли смотреть одновременно многие люди. Французы предусмотрели проекцию фильма на **экран** — в этом заключалось их преимущество. А кроме того, они сконструировали такой аппарат, который можно было использовать не только для демонстрации, но и для съемки картин. И изображение в нем уже не дрожало, так как Люмьеры применили в своем аппарате специальное устройство для прерывистого движения ленты — **грейфер**. Без него теперь не обходится ни один кинопроектор, ни одна съемочная ка-



мера. Крошечная деталь, напоминающая вилку, входит в перфорацию и передвигает изображение точно на один кадр. Таким маленьким открытием и завершается трудный, мучительный процесс изобретения кинематографа.

Из жизни знаменитых:
Ален Делон

Маленький ***Ален Делон*** *и не представлял, что он станет известным всему миру актером, когда сидел в крошечном кинозале и смотрел что попало, часто не понимая того, что мелькало на экране, — его отец был хозяином кинотеатра и приводил сына сюда постоянно. А к мысли о том, чтобы сниматься в кино, Делон пришел в возрасте 21 года, после службы в армии. Его пригласили на пробы одного фильма и предложили заманчивый контракт на десять лет. И не где-нибудь, а в Голливуде. Но он отказался — не захотел уезжать из родной страны. И тут ему вскоре повезло. Он стал сниматься, и в конце концов его кинематографическая судьба сложилась счастливо.*

«ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ»

НАЧАЛО

28 декабря 1895 года в Париже на бульваре Капуцинок (а не Капуцинов, как некоторые говорят) состоялся первый в истории киносеанс. Братья **Огюст** и **Луи Люмьер**, приехавшие вместе с отцом в столицу Франции из родного Лиона, долго договаривались с хозяином кафе о том, чтобы организовать здесь показ своих фильмов. Кафе было маленьким, а называлось «Гран-кафе», что в переводе означало «большое». Хозяин был человеком жадным, но денег с постояльцев взял мало. Просчитался, так как не верил, что люди пойдут на новый аттракцион. А они пошли, и еще как. Даже в первый день народу собралось много. Показ проходил в подвале кафе. Луи Люмьер установил экран, и запустили проектор.

Публика была потрясена. Никто и не представлял, что все будет как в жизни, «по-настоящему». И люди на улице пройдут, и велосипеды промчатся рядом с экипажами, и поезд, пыхтя, приблизится к перрону вокзала.

Зрители обменивались после сеанса восторженными репликами. А к Луи Люмьеру подошел директор одного театра и обратился с просьбой... продать свое изобретение. Люмьер наотрез отказался. А сумма росла на глазах: 5 000 франков, 10 000, 20 000. И вот дошла до 50 000. Но Люмьер был непреклонен. Чтобы отвязаться от покупателя, изобретатель сказал, что у кино нет коммерческого будущего. Но будущее было! И какое!

Об этом догадывались другие. А очереди на просмотр новинки увеличивались с каждым днем. И вскоре братья Люмьер давали в «Гран-кафе» несколько сеансов.

Знаете ли вы

Театральной актрисе ***Лудии Еменс Титус*** *было 84 года, когда она дебютировала в немом фильме «Всю ночь» (США, 1918). А ее партнером стал актер* ***Рудольф Валентино,*** *которому исполнилось 23 года, — для него это тоже было первое выступление в кино. Жизнь Валентино оборвалась рано: он умер в возрасте 31 года, а Титус дожила до 95 лет, снявшись в 50 фильмах.*

КОГДА ПОЯВИЛОСЬ КИНО В РОССИИ?

Первые фильмы были показаны у нас через несколько месяцев после того, как их увидели в Париже. В начале мая 1896 года в

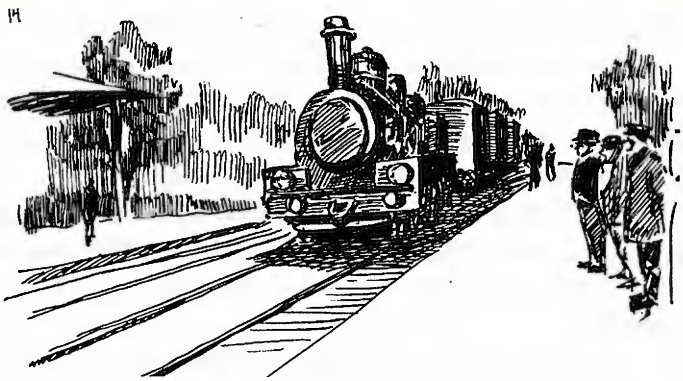
летнем саду «Аквариум» в Петербурге шла веселая оперетка и вдруг между вторым и третьим актом на сцене повесили белый экран. Многие собирались отправиться в буфет, но любопытство взяло верх. На большом полотне появилось что-то похожее на фотографию, которая вдруг ожила. Это произвело невероятный эффект — такого еще никто не видел!

А в конце мая новое изобретение перекочевало в Москву. И тоже было показано в летнем саду, куда пришли люди, чтобы посмотреть представление — его давала известная театральная труппа. В конце спектакля зрителям обещали сюрприз под названием синематограф. «Новость! Новость!» — кричала реклама. А люди недоумевали: что это за штука такая? Никто не знал, хотя догадывались: что-то заграничное. Значит, надо посмотреть, тем более что новое зрелище показывали всего пять дней.

Когда спектакль закончился, всех и вправду ожидало чудо.

О том, какие чувства пережили зрители, увидевшие впервые фильмы братьев Люмьер, рассказал корреспондент газеты «Московские ведомости»:

«Представьте, что вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное круглое большое пятно (как показываются туманные картины), и вдруг на этом пятне прямо на вас несется поезд железной дороги. Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выхо-



дят пассажиры, суетятся встречающие, носильщики; все это движется, бегает, вертится. Вы видите совершенно живую сцену.

А вот двое малюток, сидя рядом в детских креслах, ссорятся, и один из них плачет. Вы видите, как живое, это плачущее личико, и жаль становится: так и хочется приостановить обижающего ребенка.

Еще поразительная картина — морское купание. Вода совершенно натуральная, видны брызги, ныряние купающихся и т. д.

А вот за карточным столом сидят трое... Приходит служитель, приносит бутылку вина. Вино разливается по стаканам, пьется. Видно, как оно льется, наполняет стаканы, а затем убывает при питье.

Всех картин не перечислишь. Их очень много, и все они так живы, так естественны, так интересны, что не хочется от них оторваться...»

Успех превзошел все ожидания, и народ валом повалил в сад «Эрмитаж», что в Карет-

ном ряду, — каждому захотелось увидеть «живые картины». У входа в театр появились очереди — верный признак того, что кино вызывает интерес.

Из жизни знаменитых: Дмитрий Шостакович

В эпоху немого кино кинотеатры часто горели. Из-за того, что для показа фильмов использовали деревянные постройки. Из-за того, что киномеханики для освещения прибегали к спирту или газу.

В 1911 году несколько десятков человек погибли в кинотеатре на станции Бологое.

Выбраться из охваченного огнем помещения тогда удалось немногим. А лет через десять после этого случая загорелся кинотеатр в северной столице — Петербурге. Дым повалил из кинобудки, и в маленьком зале стало жарко. Спас испуганных зрителей 15-летний мальчик, игравший на пианино за сценой. Пол стал горячим, и у него уже ботинки раскалились, а он все играл и играл, чтобы не возникла паника и люди спокойно могли выйти на улицу.

Кто этот мальчик? Это был ***Дмитрий Шостакович****, в будущем знаменитый композитор.*

ИЗВЕСТНАЯ БАЛЕРИНА ПРИГЛАШАЕТ...

После премьерных показов фильмов в саду «Эрмитаж» в Москве появилась еще одна площадка — летний сад «Гейтен» на Садово-Триумфальной улице. Здесь была разнообразная концертная программа, названная в рекламе «Ночь чудес и превращений», которая завершалась демонстрацией люмьеровских фильмов.

Артистка императорских театров **Л. Гейтен,** владевшая столь популярным у москвичей летним садом, заломила за представление высокие цены — билет стоил 1 рубль (в «Эрмитаже» — 40 копеек), но это зрителей не остановило. Очередь и здесь появилась сразу. Возможно потому, что зал в одном из садовых

павильонов был выбран небольшой. И первый показ, который состоялся 29 мая 1896 года, прошел, как и в «Эрмитаже», с большим успехом.

А самый сильный эффект произвела коротенькая лента «Разрушение стены». Снявший ее оператор **Феликс Месгиш**, вспоминая об этой картине, писал: «Однажды ударами заступа была разрушена фабричная стена. На следующий день мы показываем разрушение этой стены на экране. Рабочие, принимавшие участие в этом деле, приглашаются нами на проекцию и сидят, разинув от удивления рты. И мы слышим, как они говорят друг другу: «Наши хозяева — колдуны».

Российских зрителей, очевидно, поражал сам процесс: как работают люди, как падают старые кирпичи и возникает огромное облако пыли... То есть то, что происходит на экране, воспринималось как волшебство. Некоторые зрители после сеанса искали потайную дверь за белым полотном. И, конечно, ничего не находили.

Необычные представления заканчивались очень поздно, и родители, приходившие сюда с детьми, просили балерину начинать показы фильмов пораньше. Ничего не поделаешь — пришлось идти на уступки публике.

Однако не все у Гейтен ладится. Часто возникают неожиданные проблемы. Желая придать кинопоказам особый смысл, хозяйка сада называет новый аттракцион звучным словом **«аниматограф»**. **Анимато** — термин музыкальный, и означает он «одушевленно,

оживленно». Это кажется Гейтен лучше, чем непонятное слово «синематограф». Тут и ее подстерегала опасность. Кто-то из французов увидел новое название на афише, и через несколько дней на страницах газеты «Московский листок» появилась грозная заметка о том, что господа Люмьер готовы возбудить уголовное дело против лиц, которые по собственному усмотрению меняют название их изобретения.

Что же в таком случае делать?

Гейтен не остается ничего другого, как подчиниться и снять прежнюю вывеску. Но на рекламном щите написано теперь все же не совсем то слово. Разница заключается всего в одной букве. И именно это слово входит в нашу жизнь — **кинематограф**!

Тем не менее актриса на этом не успокоилась. Гейтен где-то узнала, что Люмьер не одинок, есть «живые картины» и в других странах. Свет клином на французах не сошелся! И решила хозяйка сада обратиться к англичанам. Она договорилась с ними о пока-

зе фильма «Волны моря». Как реагировали зрители на эту ленту, догадаться нетрудно. Им казалось, что набегающие волны моря вот-вот окатят всех, и люди инстинктивно отодвигались назад...

Самое... Самые...

Дольше всех проработала в кино американская актриса ***Лилиан Гиш****. Она начала сниматься в 1912 году, а последний фильм с участием Гиш вышел в 1987-м. Таким образом, ее кинематографическая карьера продолжалась 75 лет.*

КАК ЗРИТЕЛИ УВИДЕЛИ СЕБЯ НА ЭКРАНЕ

Вечером в Богословском переулке, где был Театр Корша, как обычно, шли спектакли и зрители то радовались, то печалились, глядя на сцену. Здесь царили юмор, беззлобная шутка, искрящаяся весельем улыбка. Завидной популярностью пользовался у публики молодой актер с двойной фамилией **Сашин-Федоров**, а звали его Владимиром Александровичем.

Он пришел в Театр Корша в Москве, уже имея одну профессию, и мог похвастаться своими успехами в этом деле. Сашин-Федоров делал необычные вещи: фотографии, перенесенные на фарфор и ткани. Его работы показывались на выставках у нас и за рубежом.

В августе 1896 года он не пожалел заработанных денег и купил универсальный киноаппарат, который мог не только снимать, но и печатать фильмы, а также демонстрировать их на экране. Так этот человек стал первым в России **кинематографистом.**

Поначалу он снимал все подряд, все, что попадалось на глаза: бытовые сценки на улице, в театре, дома. Однажды он снял самого себя в костюме садовника, поливающего грядки, — это было откровенное подражание Люмьерам. А со временем Сашин-Федоров начал накапливать опыт и навыки, позволявшие выбирать из множества событий наиболее яркие, интересные, неожиданные. Из того, что было снято, складывались короткие хроникальные ленты: «Вольная Богородская пожарная команда», «Конно-железная дорога в Москве», «Игра в мяч», которые Владимир Александрович показывал где придется, в основном друзьям и знакомым.

Сказать что-либо определенное об этих картинах невозможно, так как они не сохранились. Зато сохранилась эпиграмма на актера-комика. В ней были такие строки:

Ах, комик Сашин (вот манера)
Поддел голубчика Люмьера,
И, сумму крупную собрав,
Купил он «Синематограф»!
Поступок сделал он отличный
И очень даже деловой:
Соединил талант комичный
Он с фотографией живой...

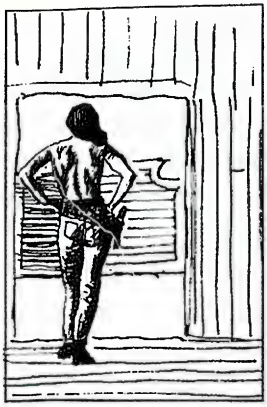
А сенсационную известность Сашин-Федоров приобрел, когда снял зрителей перед началом спектакля в своем театре и продемонстрировал пленку публике, как только закрылся занавес. Эффект был поразительным, ибо люди, собравшиеся в зале, узнавали себя на экране. «Смотри, это ты!» — говорили одни. «А это я! Надо же!» — показывали пальцем другие. «И как это все ему удалось?» — недоумевали третьи.

Вокруг кино

Влияет ли кино на людей? Ну разумеется, хотя не всегда в прямой форме. А как? По-разному. Мальчишки частенько извлекают из увиденного что-то яркое, запоминающееся. К сожалению, не всегда — лучшее. И вот уж, глядишь, подражают чаще всего отрицательным персонажам. Тут и какие-то характерные словечки в ход идут, и многозначительные жесты, ухмылки, ужимки. Девочки же больше внимания обращают на туалеты экранных героинь и копируют их как могут.

ИЗДАЛЕКА И ВБЛИЗИ

Сначала фильмы снимали с одной точки. Так было проще. Скажем, ставили камеру на что-то твердое и устойчивое (для чего пользовались **фотоштативом** — треногой) и крутили ручку аппарата до тех пор, пока пленка не кончится.



Оператора называли тогда просто **съемщиком**. И, снимая, он стремился только к одному: чтобы в кадр попало все. Такой **план** окрестили впоследствии **общим**: он давал общую картину, напоминая живописное полотно. Человек показан в нем во весь рост.

Фильм, целиком снятый общим планом, производит довольно унылое впечатление. Хочется что-то рассмотреть получше, а возможности нет: все показано издалека. Потому некоторые кинематографисты, говоря о таком плане, называют его дальним. Он, конечно, нужен, для того чтобы показать что-либо в целом, но не всегда.

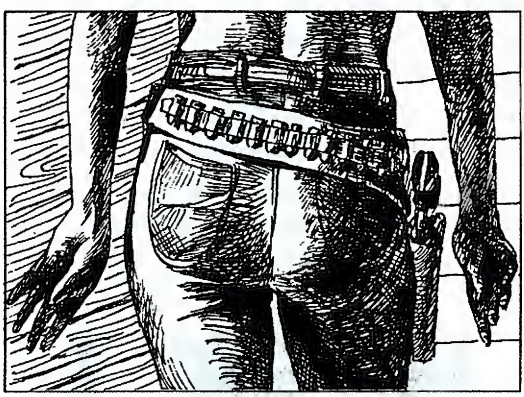
Когда и кем был открыт **средний план**, неизвестно. Однако это открытие — вполне закономерный шаг, свидетельствующий о жела-

нии показать человека поближе, покрупнее. Герой фильма виден теперь больше: его снимают до колен. И его можно разглядеть подробнее.

А **крупным планом** снимают тогда, когда надо близко показать какой-то предмет. Крупный план — самое выразительное средство изображения в кино. И действует оно сильнее остальных. Например, когда зрители впервые увидели крупно снятую голову, они закричали: «Глядите, они его зарезали! А где же туловище?» Но это первые впечатления. Потом к крупному плану привыкли.

Общий, средний и крупный планы в фильме постоянно чередуются, укрупнение возникает лишь тогда, когда это нужно, когда надо лучше показать переживания героя фильма.

Наконец, был сделан еще один шаг вперед. И появилась в кино **деталь** — это, по сути дела, сверхкрупный кадр, показывающий только глаза, нос, губы или руки человека, какую-то вещь, которая играет (либо потом сыграет) важную роль в сюжете картины.



Использование разных планов помогло делать фильм, меняя **масштаб изображения**. Ведь и в жизни человек сначала видит некую общую картину, а затем уже к чему-то приближается. Или наоборот — от крупного переходит к общему. А какая-то деталь всегда концентрирует внимание: она не остается незамеченной.

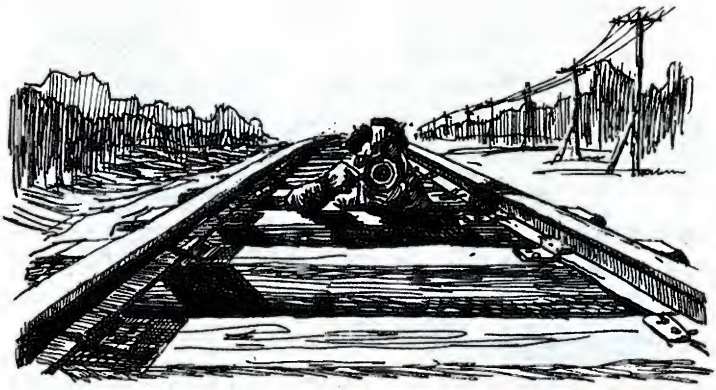
Что за кадром

Чтобы придать своим фильмам бóльшую выразительность и динамичность, наш известный кинорежиссер ***Дзига Вертов*** *часто шел на смелые эксперименты.*

В самом начале своего творческого пути ему захотелось увидеть, что может дать кинематографу ускоренная съемка, и документалист решил прыгнуть с крыши старинной беседки, находящейся в самом центре Москвы. Его брат, кинооператор ***Борис Кауфман****, должен был снять столь опасный прыжок. Вертов мог сломать себе ноги и руки, так как высота беседки была почти в два этажа. Но, к счастью, беды не случилось. Зато на экране режиссер увидел поразительную картину: человек будто парит в воздухе.*

Не побоялся Вертов и снимать город с несущегося вперед мотоцикла. Причем съемка велась им, когда он сам управлял мотоциклом. Надо было и руль держать, и крутить ручку аппарата.

А в фильме «Человек с киноаппаратом» Вертов вместе с кинокамерой лег между рельса-



ми железнодорожного полотна. Под шпалами, правда, была выкопана ямка — и он там лежал, смотря, как перед глазами проносится настоящий поезд. В результате получились великолепные кадры — так никто до Вертова не снимал!

ПЕРВЫЙ КРУПНЫЙ ПЛАН

Американское кино ведет свое летосчисление с фильма «Большое ограбление поезда», который вышел на экраны в 1903 году. Эту картину снял ученик Эдисона, **Эдвин Портер**, проработавший в его компании несколько лет в качестве **киномеханика**. Накопив достаточно средств, он приобрел кинопроектор и ряд фильмов, сделанных у Эдисона, после чего отправился в далекое путешествие по стране — туда, где о кино понятия не имели. И везде предприимчивый киномеханик имел колоссальный успех. Встречали его как почетного гостя. В одном месте даже из пушек палили.

В другом — какой-то зритель, очень хотевший познакомиться с симпатичной девушкой, которую увидел на экране, даже дал Портеру 20 долларов за то, чтобы тот пустил его на сцену. Увы, за экраном никого не оказалось: девушка была только на кинопленке и оживала, когда демонстрировался фильм...

С тех пор прошло несколько лет. Капитал Портера заметно вырос. И он решил снимать фильмы сам. Так появляется его лента «Большое ограбление поезда», героями которой становятся бандиты, нападающие на пассажирский поезд. Ограбление совершено, и, навьючив лошадей, бандиты скрываются в лесу. Кому-то из пострадавших все же удается сообщить о случившемся полиции. Начинается погоня за преступниками, завязывается перестрелка. Вдруг появляется самый главный бандит и стреляет прямо в зрительный зал.

Его лицо и нацеленный на зрителей пистолет в руках, снятые крупным планом, произвели потрясающий эффект. Зрители стали

инстинктивно прятаться друг за друга. Некоторым от испуга стало плохо...

Это первый случай в истории кино, когда был использован крупный план. И он оказался очень сильным средством воздействия на публику.

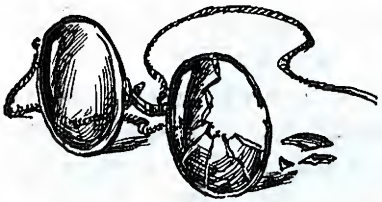
Эдвин Портер совершил еще одно открытие. Благодаря его картине в Америке родился новый динамичный жанр — жанр **фильма-вестерна**, где действие разворачивалось на дальнем Западе («вест» в переводе с английского как раз и означает «запад»). Портер и в дальнейшем снимал подобного рода фильмы, которые стали называть **боевиками**. Его дело вскоре продолжили другие мастера. В таких картинах всегда присутствовала острая, напряженная интрига и действовали бесстрашные герои в широких ковбойских шляпах.

Знаете ли вы

*Актера **Тома Лондона** можно отнести к числу непревзойденных рекордсменов. Американские зрители увидели его впервые в 1903 году в фильме «Большое ограбление поезда». С тех пор он появлялся на экране две тысячи раз в самых разных ролях.*

СИЛА МАЛЕНЬКОЙ ДЕТАЛИ

В немом кинематографе, где нет возможности пояснить происходящее словом, деталь имела особо важное значение.



Российские мастера кино пользовались ею очень умело. В этом отношении интересен «Броненосец «Потемкин» **С. Эйзенштейна.** Фильм рассказывает о восстании на корабле, которое поднимают матросы, возмущенные полным своим бесправием и тем, что кормят их совершенно негодной пищей.

Очень выразительна в фильме такая великолепная деталь, как пенсне судового врача. Через это пенсне врач рассматривает предназначенное для борща гнилое мясо. Крупным планом сквозь увеличительное стекло показываются копошащиеся в мясе личинки мух, однако врач делает вид, что ничего не замечает. Но вот на броненосце начинается восстание. Летит за борт судовой врач. А его пенсне цепляется за трос и беспомощно болтается на ветру. Эта, казалось бы, маленькая деталь, снова данная крупным планом, раскрывает важную мысль кинематографического эпизода: правда на корабле восторжествовала и негодяй получил по заслугам.

В одном из немых фильмов тех же лет «Дом в сугробах» (ре-

жиссер **Ф. Эрмлер**) необходимо было показать, что в доме не работает водопровод (действие происходило в Петрограде, осажденном Юденичем). Эта задача в картине решалась весьма выразительной деталью. Была показана кухня. По ней проходил человек с ведром в руках, минуя при этом водопроводный кран. А зрители в это мгновение словно заглядывали в раковину и видели там уютно расположившуюся кошку с котятами. Иных объяснений, что в доме давным-давно нет воды, не требовалось.

Вокруг кино

*Директор одного маленького кинотеатра, существовавшего в Москве в 1906 году, **А. Розенвальд**, решил расширить дело. Но сделать из маленького зрительного зала большой было невозможно. И тут по случаю он приобрел баржу. И решил: а что, если кинотеатр соорудить на барже?*

Начались строительные работы. На большой крытой палубе были установлены места для зрителей — на пятьсот человек. Повесили большой полотняный экран, на стены — настоящие персидские ковры. Потом решили на мачте установить цветные паруса. А еще баржу электрифицировали, и на ней засверкали яркие лампочки.

Так был создан первый плавучий кинотеатр, на корме которого написали: «Стенька Разин». Баржа должна была двигаться на буксире с остановками в Коломне и Рязани.

Она уже готовилась отправиться в далекий путь. Служащим сшили специальные костюмы, воскрешавшие быт старой эпохи. Но вдруг произошел страшный пожар. Баржа полностью сгорела, и все усилия организаторов оказались напрасными.

РАКУРС

Среди разнообразных выразительных средств кино не последнее место принадлежит **ракурсу**, иначе говоря, такому приему съемки, когда снимают не прямо, а либо снизу либо сверху.

Прием этот известен живописцам, но на картине художника ракурс остается неизменным. Выбрал мастер какую-то точку и с этой точки нарисовал свою картину. И в фотографии то же. И только в кино ракурс, если так можно сказать, живой, он меняется. Меняет его человек, стоящий за кинокамерой: то прямо посмотрит, что у него перед глазами, то сбоку зайдет, находя нужную точку...

Если человека снять сверху, он будет выглядеть маленьким, фигура его окажется как бы придавленной. Это **верхний ракурс**.

Совсем другое дело, когда снимают человека снизу, с нижней точки — он станет больше и величественней, некой монументальной глыбой, напоминающей памятник. Этот способ съемки принято называть **нижним ракурсом**.

Само слово «ракурс» произошло от французского глагола racourcir — «укорачивать». Практика показала, что можно удлинять снимаемый объект, предмет, человека в кадре. И делается это не ради забавного впечатления, а со смыслом. Вот почему ракурс еще называют не только точкой съемки, но и точкой зрения художника.

Показанная сверху бедная женщина приобретает на экране облик подавленного, забитого, жалкого существа. Именно так снял Ниловну в одной из сцен фильма «Мать» оператор **Анатолий Головня**. Зато на стоящего посреди перекрестка городового он направил свою камеру снизу — и вышла огромная статуя, символ тупой силы, равнодушной к людским бедам. Вот что можно сделать, умело используя ракурс.

Это было впервые

Сейчас по телевидению можно увидеть множество картин о человеке, одичавшем в африканских джунглях. Есть тут и кинофильмы, и большой телесериал «Тарзан. История приключений». А первый фильм о Тарзане — смелом и справедливом человеке, которо-

го в детстве украли у людей обезьяны, — был поставлен в Америке в 1932 году. В нем Тарзана сыграл знаменитый спортсмен, олимпийский чемпион по плаванию ***Джонни Вейсмюллер.*** *Правда, плавать ему пришлось немного. Он чаще прыгал по деревьям, издавая гортанные звуки, и сражался с дикими животными и туземцами. Потом у Тарзана появилась белая подруга Джейн, потом у них родился сын. Так дикарь обрел семью. Все трое отправились в Нью-Йорк. Но Тарзана все-таки потянуло назад, в джунгли — там он чувствовал себя лучше, там он ощущал себя хозяином мира, свободным и сильным человеком.*

ВИДЫ КИНОИСКУССТВА

Каждое искусство, будь то театр или музыка, архитектура или балет, обладает многообразием. Вот, скажем, **изобразительное искусство**. Здесь есть живопись, графика и

скульптура. Это основные виды изобразительного искусства, которые отличаются друг от друга. Связывает их то, что все они являются творениями художника, но способы создания произведений различны. И **театр** как вид искусства неоднороден: есть драматический театр и музыкальный. Есть театр, где действуют актеры, и есть театр кукол и театр теней.

Художественная литература делится на прозу, поэзию и драматургию.

Не является исключением и кино — оно многолико и разнообразно, и у него есть свои виды и формы художественного творчества.

К самому распространенному виду кино относится так называемый **художественный фильм**. А точнее его было бы назвать игровым: в нем играют актеры, воплощая на экране какую-нибудь историю.

Второй вид кинематографа — **мультипликация**, или, как ее сейчас стали называть, **анимация**. Слово «мультипликация» происходит от латинского слова «умножение» — много рисунков или много снятых кадров необходимо, чтобы создать подобный фильм. А слово «анимация» переводится как «одушевление» — одушевляют персонажей художники и актеры. И те и другие, как говорят в кино, находятся «за кадром», зрители их не видят, а герои, которые благодаря им появляются, живут.

Документальное кино — еще один вид киноискусства, в котором нет актеров. Героями фильмов, где ничего не выдумано — все взято из настоящей жизни, — являются ре-

альные люди. Но этот своеобразный кинодокумент всегда согрет чувством, отношением к снимаемому материалу самого художника. Режиссер в документальном кино тоже «играет», правда не актерами, а кадрами.

И наконец, последний вид кинематографа — **научно-популярное кино.** В нем в увлекательной форме рассказывают подчас об очень сложных вещах, и зритель погружается в неизвестную ему доселе стихию поиска и открытий.

Самое... Самые...

В 1926 году был поставлен самый грандиозный фильм — экранизация широко известного в США романа Лью Уоллеса «Бен Гур». В съемках, воспроизводивших жизнь Древнего Рима и Иерусалима, участвовало 3 тысячи человек, а автору книги была выплачена огромная по тем временам сумма — 25 тысяч долларов.

В 1959 году к этому роману опять обратились кинематографисты. Новый «Бен Гур» был снят еще более масштабно. Реклама сообщала, что картину ставит самый известный режиссер ***Уильям Уайлер****, главную роль играет самый популярный актер* ***Чарлтон Хестон****, что это самая длинная и самая дорогая постановка. И верно, в съемках было занято 50 тысяч исполнителей, 78 породистых скакунов. 300 декораций и съемочных площадок было возведено на площади в 138 гектаров,*

куда привезли 40 тысяч тонн песка, а в Италии заказали 160 килограммов человеческого волоса для изготовления париков. Такого размаха американское кино еще не знало.

РОЖДЕНИЕ РУССКОГО КИНО

Первый фильм мог появиться у нас еще в 1907 году. В это время известный фотограф **Александр Дранков** открыл в Петербурге свое киноателье, где должны были развернуться съемки картины «Борис Годунов». Дранков выступал сразу в двух ролях: он — хозяин нового дела и в то же время кинооператор, которому вместе с братом предстояло снять этот фильм. Во всех газетах тогда появились сообщения о том, что скоро российские зрители смогут увидеть самые злободневные сюжеты о событиях в центре страны и на окраинах, виды городов и деревень. И ни слова о «Борисе Годунове».

Съемки начались в летнем театре «Эдем». И все, кажется, шло нормально, пока актер Е. Адашевский, игравший царя Бориса, вдруг не отказался сниматься. По каким причинам, неизвестно, но картину так и не удалось закончить.

Вторая попытка поставить первый русский фильм была предпринята уже в Москве **Александром Ханжонковым.** Лента называлась «Галочкин и Палочкин» и снималась в Сокольниках, прямо с эстрады, где выступали два комика — они и могли стать героями веселой комедии. Но опять ничего не получилось. Стоявший у кинокамеры оператор **Владимир Сиверсен** — он же был режиссером — чего-то не рассчитал, и лица актеров оказались срезанными рамкой кадра. Первый блин вышел комом! Ханжонков решил, что такую картину, где герои действуют без голов, выпускать на экраны не стоит. Испорченную кинопленку пустили потом «на концы», то есть на

ракорды — эти кусочки пленки обычно приклеивают в начале и в конце ленты, чтобы она не истрепалась.

Правда, Ханжонков после этого не опустил руки и взялся за новую картину, а Дранков его все-таки обогнал и сделал ленту, которая была выпущена на экраны 15 октября 1908 года. Это «Понизовая вольница», снятая по сюжету популярной народной песни «Из-за острова на стрежень». В песне той поется об атамане Стеньке Разине и его лихой ватаге, а в фильме зрители увидели всем хорошо известную трагическую историю любви смелого разбойника к персидской княжне.

Поскольку тогда считалось, что кино — это ожившая фотография, то и актеры вели себя соответственно: двигались не переставая, стараясь всемерно использовать специфику нового зрелища. Играли они добросовестно и надсадно. Атаман «рвал страсть в клочья» и бросал чучело княжны в воду.

Фильм этот, на взгляд современного зрителя примитивный и комичный, в то время был восторженно принят зрителями. А Дранков в специально изданной рекламе с гордостью писал: «Затратив громадные средства и массу труда и времени, я приложил все усилия к тому, чтобы настоящая картина, как в техническом выполнении, так и в самой обстановке пьесы и ее исполнителей, стояла на том высоком уровне, какой подобает ленте, делающей эру в нашем кинематографическом репертуаре».

Не очень-то скромно, правда? Хотя фильм этот был действительно первым в России: сделан на своей студии и к тому же на русском материале. Актеры, правда, — любители, а вот музыку к картине написал настоящий профессионал — композитор **М. Ипполитов-Иванов.**

Незабываемое

Как воспринимал зритель первые фильмы? Своими воспоминаниями об этом делится с читателями известный писатель ***Константин Паустовский:***

«На сцене натянули серое мокрое полотно. Потом погасили люстры. По полотну замигал зловещий зеленоватый свет и забегали черные пятна. Прямо над нашими головами струился дымный луч солнца. Он страшно шипел, будто у нас за спиной жарили целого вепря. Тетушка Дозя спросила маму:

— Почему он так скворчит, этот иллюзион? Мы от него не сгорим, как в курятнике?

После долгого мигания на полотне появилась надпись: «Извержение на острове Мартинике. Видовая картина».

Экран задрожал, как бы сквозь ливень пыли возникла огнедышащая гора. Из недр ее лилась горящая лава. Зрительный зал зашумел, потрясенный этим зрелищем.

После видовой показывали комическую картину из жизни французской казармы...

— Балаган! — сказала мама. — Только с той разницей, что на Контрактовой ярмарке балаганы гораздо интереснее.

Отец заметил, что точно так же недальновидные люди смеялись над паровозом Стефенсона, а тетушка Дозя, стараясь примирить отца с мамой, сказала:

— Бог с ним, с иллюзионом! Не нашего это женского ума дело».

КАК В ЖИЗНИ

Игровое кино появилось вместе с документальным. В программе братьев Люмьер, показанной зрителям впервые, было много сюжетов о реальной жизни, а один из них странным образом выделялся. Он назывался «Политый поливальщик» и представлял собой тоже вполне реальную историю. Однако показанная сценка была сыграна. Это первая в мире игровая картина. Да к тому же — комедия. Зрители увидели садовника, поливавшего из шланга огород. Вдруг появлялся пад-

кий на разные проделки мальчишка. Он наступал на шланг ногой — вода переставала идти. Поливальщик заглядывал в отверстие ствола, чтобы выяснить, в чем дело. Этого только и ждал маленький проказник — с лукавой улыбкой он отпускал шланг и... вода окатывала с головы до ног незадачливого поливальщика. Так повторялось несколько раз, и всякий раз в зале раздавался дружный хохот. В финале комедии справедливость все же торжествовала: поймав мальчугана, садовник наказывал его хорошим шлепком.

Откуда же появился сюжет? Луи Люмьер признался: это проделки его младшего брата Эдуарда. Но снималась нехитрая история специально, намеренно. Случай с поливальщиком, конечно, мог быть в жизни, но... В данном случае он был воссоздан средствами игры. Тут все играет: и сам сюжет, и его герои. Таков основной принцип игрового кино.

Дальнейшее развитие этого вида кинематографа связано с именем режиссера **Жоржа Мельеса** — именно он, придя в кино из театра, делал игровые картины, больше основанные

на выдумке, фантазии, чем на действительных фактах. И вот еще одна характерная особенность: фильмы Мельеса создавались на основе литературных произведений. Романы, повести и сказки становились отправной точкой для появления фантастического зрелища. «Путешествие на Луну» и «Приключения барона Мюнхгаузена», «Волшебная лампа Аладдина» и «Золушка» — названия фильмов Мельеса говорят сами за себя.

Правда, актеры в них мало что значили, сильнее всего зрителей увлекал сюжет, а также необычные декорации, которые являются неотъемлемой частью игрового кино. Ну и всякие там фокусы, различные приемы съемки, позволяющие менять реальность, преобразовывать ее в сказочный или фантастический мир.

Знаете ли вы

Первые фильмы в России продавались на метры. Владельцы кинотеатров покупали их у хозяев киностудий, как ткани: за сколько метров заплатили, столько и получили. А стоили фильмы дорого — за один метр в 1907 году надо было отдать не менее 40 к. (для сравнения скажем, что корову в то время можно было купить за 5 р.). Иногда картину оценивали и дороже. Так, видовой фильм, выпущенный на экраны нашей страны французской фирмой «Пате», продавался за 55 р. А было в нем 100 метров.

Если денег у покупателя недоставало, то картину «резали по живому». Поэтому иногда зрители так и не могли дождаться конца фильма: его просто обрезали при покупке и картина обрывалась буквально на полуслове.

Только через год кончились эти мучения, картины перестали резать. Но зато они все дорожали и дорожали, поскольку объемы фильмов росли. Когда же картины стали вручную раскрашивать в разные цвета, то стоимость их подскочила еще выше. Фильм «Пожар в Петербурге», снятый А. Дранковым, продавался за 119 р. 4 к. В нем было 192 метра.

АКТЕР В КИНО

Откуда появились актеры в кино? Чаще всего они приходили из театра, мюзик-холла, цирка. Поначалу, например, в первых лентах братьев Люмьер герой фильма был как бы частью того, что снимали. В их фильмах на экране зритель видел просто прохожих, которые попали в кадр. Позже, когда стали снимать игровые картины, сцены в фильме специально «разыгрывали», но особого мастерства для этого не требовалось.

С картин Ж. Мельеса начинаются уже поиски выразительных средств исполнения. Поскольку его фильмы были близки к народным зрелищам (ярмарочным аттракционам, цирку), то и в картине зритель видел как бы игру-представление. Актеры играли «на публику», используя выразительную мимику, рез-

кие жесты. В период немого кино герои фильма четко делились на «положительных» и «отрицательных»: злодеев и добряков, умных и глупых. Но уже тогда в творчестве больших художников можно увидеть тонкую психологическую игру. Так создавали свои образы **Чарли Чаплин, Бестер Китон, Аста Нильсен.**

С развитием кино понадобились актеры, которые могли бы более многогранно передавать эмоции и чувства, играть сложные психологические роли. Тогда кинорежиссеры обратились к театральным артистам. Но оказалось, что механически перенести театральные приемы в кино невозможно.

Актеров кино стали специально учить позже. Но они долго еще подражали своим театральным коллегам, прежде чем стали на-

Бестер Китон (кадр из фильма)

стоящими киноартистами. В театре исполнитель пользуется слишком резкими жестами и говорит так, чтобы его услышали в последнем ряду. В кино же надо быть сдержаннее и экономнее — там нет нужды бурно жестикулировать и кричать в расчете на галерку: на экране и так все будет видно и слышно.

Театр называют условным искусством. Если сравнить его с кино, то можно сказать так: экран гораздо ближе к жизни. Хотя это совсем другая жизнь, потому что ее создает художник, творец.

Знаете ли вы

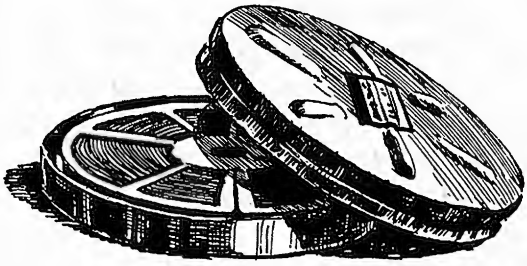
В фильме «Дни славы», выпущенном на экраны США в 1944 году, дебютировали 19 никому не известных актеров. И только один из них, ***Грегори Пек****, продолжил после этого работу в кино и обрел славу не только в Голливуде, но и во всем мире.*

КИНОБУДКА

Ее не было вовсе, когда кинематограф начинался.

А киноаппарат в первых кинотеатрах стоял за экраном. Фильмы тогда показывали «на просвет». Зрители сильно уставали: свет им бил прямо в лицо, вызывая раздражение.

Один из известных советских кинооператоров **Юрий Желябужский** писал, как он в



1899 году, еще будучи мальчишкой, попал в кинотеатр. Он даже место это запомнил: Кузнецкий мост, дом 17. Там шли короткие картины, сеанс продолжался всего 15—20 минут, и за это время у посетителей кинотеатра начинали болеть глаза.

Тогда **кинопроектор** перенесли в конец зала. Стало вроде лучше, но неприятно действовало мигание и то, что кадрики фильма постоянно прыгали. Видный специалист по глазным болезням профессор А. Беллярминов заявил, что «синематограф является безусловно вредным для зрения». Хозяева кинотеатров оказались под мощным обстрелом медиков и решили не тушить свет в зале во время сеансов. Понятно, что мигание от этого не прекратилось, а сам экран стал едва виден.

Мигание возникало от недостаточной скорости показа. Сначала этого не понимали, а когда установили причину, то ввели жесткий стандарт: 16 кадров в секунду. Упреки публики прекратились.

Теперь киномеханик был в зале и всякого рода неполадки мог устранить сразу. Катушки с пленкой лежали рядом, на полу или на

стуле. И он их менял через каждые 10 минут — зрители в это время лузгали семечки, а порой топали ногами, чтобы человек у проектора шевелился быстрей. Никому и в голову не приходило, что можно добиться непрерывности, установив два киноаппарата. Но и к этому пришли в 1911 или в 1912 году.

Когда заканчивалась часть на одном аппарате, он сразу останавливался и начинал действовать второй. Показ фильма шел уже без задержек. К тому времени многие проблемы были сняты, так как появился **электромотор** — ручку аппарата уже не надо было крутить самому.

Шум от работающих аппаратов, а также частые пожары привели к тому, что киномеханика вместе с установкой для показа фильмов решено было отделить от зрительного зала. Однако **кинобудку** сделали такой крошечной, что там негде было повернуться. И к тому же было жарко. Кто-то из механиков предложил даже установить в ней душ — тогда и сам аппарат, и киномеханика можно было бы периодически поливать холодной водой.

В конце концов кинобудки стали большими. В 1916 году в одном из крупных московских кинотеатров будка состояла из нескольких комнат, напоминая чем-то подводную лодку. В ней было три отсека. В центре — **проекционная**, где стояли кинопроекторы, отсюда и шел показ фильма. А по бокам два отделения, в одном из них находилась электроустановка, в другом — железный

шкаф с катушками пленки. Причем каждый рулон — в железной коробке. Эти усовершенствования были предприняты для того, чтобы избежать пожара.

Из жизни знаменитых: ***Вера Холодная***

Имя, жизнь и даже смерть этой актрисы до сих пор окружены налетом тайны. Это первая звезда русского экрана. Она взошла стремительно, вспыхнула ярчайшим светом и погасла в самом расцвете славы. Много легенд ходило о ней еще при жизни. А когда ее не стало, то говорили разное. Одни — что она была якобы красным разведчиком и ее расстреляли интервенты, другие — что она была агентом белых и ее расстреляли красные, третьи — что актрису убил из ревности генерал белой армии, четвертые — что Вера Холодная задохнулась от запаха белых лилий, присланных ей французским поклонником...

А где же правда? Биография ***Веры Холодной*** *ничем не примечательна. Ро-*

дилась она в Полтаве в 1893 году в семье учителя. Училась с десяти лет в балетном училище Большого театра, но недолго. Семнадцати лет вышла замуж за юриста. И вела очень скромный образ жизни.

И вот в 1914 году она пришла к режиссеру ***Владимиру Гардину*** *и попросила взять ее в кино. Ее дебют в числе статистов в «Анне Карениной» не был слишком успешным. Но она продолжала сниматься у других режиссеров, и уже — в главных ролях. Публика ее заметила и полюбила. Гонорары ей платили очень высокие. Но самой актрисе надоедало играть одни и те же роли холодных красавиц. Однако она боялась отступить от привычного образа. Говорят, что однажды Вера даже заплакала, когда режиссер предложил ей изменить прическу: а вдруг зритель ее не узнает? У нее были изумительная внешность, очень выразительные глаза. Ее героиня всегда была женственной, лиричной, исполненной грусти и обаяния.*

Королева экрана умерла в Одессе 16 февраля 1919 года от прозаической «испанки» — гриппа с осложнением на легкие.

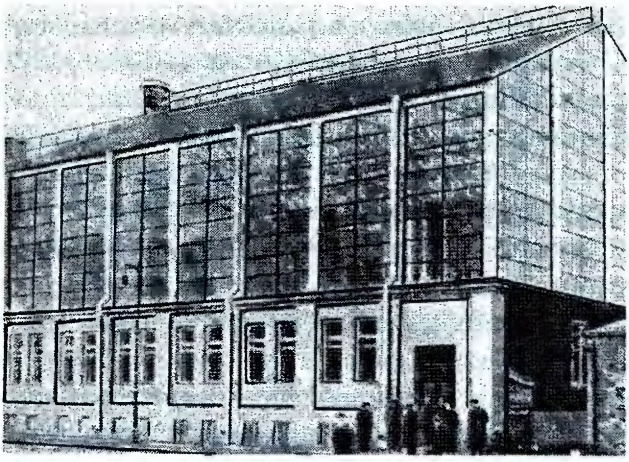
В МИРЕ НАУКИ И ТЕХНИКИ

В 1899 году знаменитый исследователь Арктики адмирал **Степан Осипович Макаров** отправился в далекое путешествие. И взял с собой киноаппарат.

Создатель первого русского ледокола «Ермак» преследовал сугубо практичную цель — ему необходимо было во всех подробностях увидеть, как ведут себя льды при движении корабля и как тяжелое судно преодолевает ледовые преграды. Макаров снимал сам и научил этому ремеслу лейтенанта Шульца, который приспособил камеру к штативу от магнитного прибора, чтобы она не дрожала. Съемки велись с самого ледокола и со льдин. Получилось множество любопытных кадров — они помогли ученому кое-что улучшить в конструкции корабля. А в 1901 году «Ермак» снова двинулся на север. И опять с него снимали. Жаль только, что не сохранилась бесценная пленка.

Эти съемки положили начало развитию научного кино, предназначенного для специалистов. Фильмы снимали географы и путешественники, медики и инженеры. Делали они это, так сказать, для своих нужд. А лет через десять в мир науки и техники погружаются и кинематографисты — им захотелось привлечь к этой сфере обычных зрителей. Они стали снимать природу и работу людей различных профессий, тех же врачей, борющихся с эпидемиями, или бурильщиков, добывающих нефть. А спортивные состязания? Разве это не интересно? Оказалось, что очень. И зрители потянулись в кинозалы — раньше им показывали иностранные картины, а теперь вот появились и наши.

Известный московский кинопредприниматель Александр Ханжонков проявляет большой интерес к новому делу и организует на



Павильон А. Ханжонкова

своей студии выпуск картин подобного рода. А вскоре открывает в столице специальный кинотеатр, где идут такие фильмы. Кинотеатр хозяин назвал «Пегас» (крылатый конь из греческой мифологии), а научные картины, рассказывающие о том или ином явлении в занимательной форме, — «разумным кинематографом». И действительно, подобные фильмы расширяли кругозор простых зрителей, развивали разум человека и обогащали его новыми знаниями.

Такой вид киноискусства получил впоследствии название научно-популярное кино. Оно возникло на стыке науки и искусства и было призвано знакомить зрителя с различными процессами и явлениями, которые происходят в науке и технике, культуре и искусстве, природе и обществе. Но так, чтобы все было понятно. И занятно тоже.

В ПОИСКАХ СУСАНИНЫХ

Любопытная история произошла с **Александром Левицким.** В 1911 году его пригласили съемщиком, то есть кинооператором, в фирму «Пате» и поручили необычное задание: надо было снять документальную картину. По сути, это был научно-популярный фильм. Картина должна была запечатлеть своеобразное путешествие из Москвы в одну из отдаленных деревень Ярославской губернии. Мсье Аш, возглавлявший фирму «Пате», решил поручить эту работу Левицкому, возложив на него не только операторские задачи, но и режиссерские заботы. И сценарий ему тоже надо было написать самому, чего он никогда не делал.

Тема картины родилась после того, как хозяин побывал в Большом театре и услышал там Шаляпина.

Левицкий долго не мог понять в чем дело, когда Аш стал рассказывать ему о своих впечатлениях: «Какой огромный талант!.. Голос!.. Он положительно очаровал мадам и меня!»

Ну какое, спрашивается, отношение имеет опера «Жизнь за царя» к будущему фильму?

— Мои русские знакомые, с которыми я слушал оперу, — заметил собеседник, — говорили, что, возможно, у Ивана Сусанина, который спас царя, есть потомки в той деревне, где он жил...»

Левицкий начал отбиваться, доказывая, что это легенда и никаких потомков не может

быть, но француз ничего не слышал: он хотел, чтобы картина появилась и чтобы в ней были показаны крестьяне, у которых такой знаменитый предок.

Спорить было бесполезно, и оператор вынужден был согласиться.

На свои силы Левицкий мог рассчитывать только как оператор — все остальное его пугало. Чтобы избежать неприятностей, он уговорил своего приятеля-газетчика отправиться вместе с ним. Вдвоем будет легче! К тому же из этой истории может получиться неплохой репортаж для газеты. Приятель на ходу набросал сценарий, точнее, план картины, и двое мужчин начали собираться в дальнюю дорогу.

Дело было зимой, мороз стоял суровый, но деваться было некуда — и они поехали. Добирались сначала на поезде. В Ярославле Левицкий кое-что снял: Волгу, скованную льдом; покрытые глубоким снегом баркасы; Ипатьевский монастырь; монахов, бредущих гуськом; величественные палаты бояр Романовых...

С приятелем, правда, случилась беда: он впопыхах забыл паспорт, и в гостиницу его не поселяли. Помогли хитрости и уговоры, ссылки на то, что снимается картина про царя.

Извозчик, с которым договорились о поездке в деревню, их обнадежил:

— Да там полсела сусанинцев.

И вот они двинулись дальше: в санях, укутавшись в громадный тулуп. Мороз под вечер крепчал и щипал щеки. На всякий случай захватили с собой ружье.

От мерного покачивания ездоки сразу уснули, а глаза открыли, когда впереди показались огоньки. Извозчик хлестал лошадей, но те шли медленно, видимо устали. Огоньки оказались ненастоящими: это в темноте светились волчьи глаза. Тут-то и пришлось стрелять. Наугад, так как ничего не было видно: кромешная тьма кругом. Волки выли, и один из них сильнее других — очевидно, Левицкий его ранил. И розвальни понеслись теперь как бешенные — испугались и лошади, и люди.

Когда прибыли в какую-то деревню, пришли в себя и успокоились.

Опять поехали. Утром Левицкий снял местных ребятишек, учившихся в церковно-приходской школе имени Сусанина, их учителя и священника Никодима, пригласившего москвичей к себе домой. Затем их познакомили со старым дедом Матвеем: он вроде бы знал все на свете. С расспросами на него набросился бывалый газетчик, а Левицкий снимал.

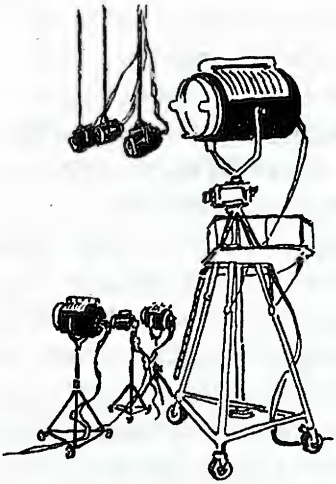
Но потомков Сусанина в селе не оказалось. И сенсационного фильма не вышло. Получилась заурядная картина. Однако французам она понравилась, особенно кадры, запечатлевшие деревенского мельника Парамона: он здорово был похож на Мельника в опере. Хозяин «Пате» послал фильм в Париж, а в Москве его так и не показали. Не рискнули!

Об этом узнал кинопредприниматель Ханжонков, и на его студии не мудрствуя лукаво поспешили сделать инсценировку оперы. Снимал картину на сей раз француз **Луи Форестье**, которого пригласили из Парижа.

В 1907 году гимназист ***Всеволод Чайковский****, которому исполнилось 15 лет, решился на вполне взрослый шаг — у него возникла мысль о выпуске кинематографической газеты. Он нашел на Арбате небольшую типографию, где согласились выполнить его заказ. В конце концов остановились на сумме 15 рублей. Ему уступили, когда узнали, что тираж приличный — 1 000 экземпляров, а сама газетка умещалась всего на одном листке.*

К выпуску газеты подключился старший брат Борис. Небольшой капитал в сумме 12 р. 80 к. ребята получили в качестве подарка от старого друга семьи, поощрявшего коммерческую инициативу подростков.

Всеволод взял на себя подготовку текста: как репортер он направился к владельцам московских кинотеатров и получил у них программы показа фильмов, а также на-



ка, дачный участок или какая-нибудь другая площадка, где может расположиться съемочная группа.

Александр Ханжонков предпочитал вести съемку у себя на даче в Крылатском. Летом, когда светило яркое солнце, здесь (в 1909 году) в один день были сняты сразу три картины. Короткие, правда, но их смотрели тогда с интересом, не замечая разного рода недостатков, небрежностей и поспешности.

Зимой, конечно, тоже можно было снимать на природе. Но актерам, режиссеру и оператору подчас становилось холодно. И они всегда спешили.

Кинематографисты довольно быстро пришли к мысли о том, что нужно избавиться от капризов погоды и строить специальные помещения для съемок. Тогда ни снег, ни дожди не страшны, и снимать фильмы будет легко в любое время года. Так в мире кино появилось новое слово — **павильон.** Стали применять **осветительные приборы:** электрические лампочки устанавливали на штативах, ими освещали лица актеров. Чтобы света было больше, придумали отражатели и иные приспособления, позволявшие рассеянные источники света направить в определенную сторону. Затем

на прожекторах сделали стекла — они концентрировали свет и еще больше увеличивали световой поток.

Однако поначалу, когда лампочек еще не было, пользовались **«дуговым освещением»**. При этом угольки в прожекторах горели очень ярко и быстро сгорали. А актеры подчас сильно страдали от такого света, получая ожоги глаз. Приходилось потом по нескольку дней лечить глаза с помощью компрессов из крепкого чая.

Так что же лучше: натура или павильон? И то и другое нужно, чтобы снять полноценную картину. И в каждой есть разные сцены — снятые в павильоне студии и среди живой природы.

Незабываемое

***Володя Ешурин** и не предполагал, что станет кинооператором и будет снимать документальные фильмы. Впервые увидел, как происходит съемка еще ребенком. Его отец работал на киностудии у московского предпринимателя А. Саввы, и там снималась игровая картина.*

Вот что подсмотрел тогда Володя Ешурин:

«Кинопавильон в длину примерно метров двадцать и в ширину метров шесть.

Вечером павильон выглядит совсем иначе, чем днем. В нем много людей, каждый что-то делает. Ярко светят прожекторы. Фио-

летовый свет из белых корыт до боли в глазах освещает женщину, увешанную драгоценностями. Идут съемки фильма «Сонька — золотая ручка».

Миловидная женщина надевает на руку браслет, все ее пальцы украшены кольцами. На высоком табурете стоит режиссер, машет руками и командует:

— Сонька, вы должны делать резкие движения, чтоб зритель видел блеск ваших драгоценностей! Фридрих, готовьтесь к съемке.

Оператор Фридрих направил лучи прожекторов в нужном ему направлении, посмотрел в аппарат и закрутил ручку.

Аппарат был горбатый, наверху стояли две черные кассеты, у каждой вертелось по колесику.

И Фридрих, и аппарат казались мне сказочными. Фридрих сказал мне, что все, что

«увидит» его аппарат, я могу увидеть потом в кино на экране. Я не мог себе представить, как это может получиться. Неужели этот чудесный аппарат может все запомнить, а потом показать сначала?..

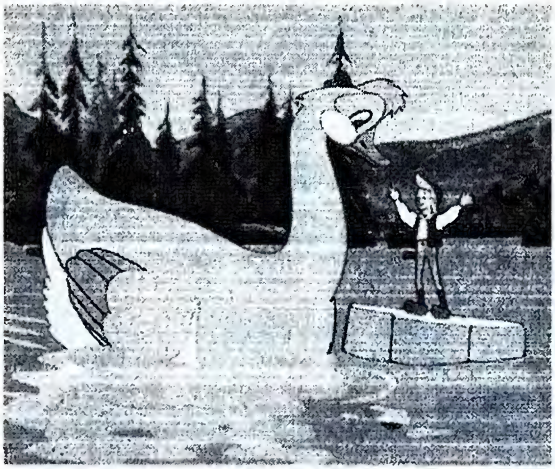
Во время съемок я не спускал глаз с киноаппарата, и мне казалось, что я в мире чудес».

ОТКРЫТИЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

У **мультипликации** был свой предшественник — это стробоскоп с бумажной лентой, на которой рисовали разные фигурки. Потом, вместо бумаги, основой для изображений стала прозрачная кинопленка.

Мультипликация бывает двух видов: рисованная и предметная (объемная). В первом случае в фильме действуют рисованные герои, во втором — предметы, куклы.

Основателем рисованной мультипликации считается французский художник **Эмиль Рейно**. В 1880 году он открыл в Париже так называемый «оптический театр», где стробоскоп соединился с проекцией на экран. Ленты у Рейно по тем временам были длинными. Каждая из них демонстрировалась в течение 12 минут, и в каждой было около 500 рисунков. Показы сопровождались музыкой, пением и разнообразными звуковыми эффектами. Поначалу в театре было много народу, но вскоре поток зрителей стал уменьшаться: видимо, насмотрелись, и интерес к зрелищу начал про-



падать. Рейно был в отчаянии и почти все свои фильмы бросил в Сену.

Предметную мультипликацию открыл для публики бывший морской офицер — американец **Стюарт Блектон**.

Блектон знал об изобретении Эмиля Рейно, но попытался внести в это открытие что-то свое. Начал он не с мультипликации. Сначала он работал на студии Эдисона в качестве художника и конструктора. Его безумно интересовали трюки и фокусы: с помощью кино он хотел создать такой мир, какого не существовало в действительности.

Однажды он использовал съемки, чтобы выдать желаемое за действительное. Это было в 1898 году, когда Америка затеяла войну с Испанией. Янки стремились отобрать у нее одну из колоний — Кубу. А Блектон вместе со своим другом Альбертом Смитом быстро снял патриотический фильм «Испанский флаг

сорван». Сделал он это не на море и не в гуще сражений, а на... крыше одного из домов в Нью-Йорке, где была установлена корабельная мачта. Своими руками Блектон сорвал с нее испанский флаг и установил флаг американский. Фильм о несостоявшемся событии был выдан за настоящую хронику, за подлинный кинодокумент. И зрители приняли обман за чистую монету.

Дальнейшие эксперименты и поиски привели Блектона к предметной мультипликации. В 1906 году он делает небольшую картину «Отель с привидениями», где все вещи передвигались по комнате сами. Как это удалось Блектону, никто не мог понять. Его забрасывали вопросами, но Блектон держал находку в секрете.

В следующем году он сделал фильм «Магическое вечное перо». Здесь использована уже не объемная, а рисованная, или, как ее еще

назовут, графическая, мультипликация. Главный герой картины — авторучка, которая на глазах у изумленной публики рисовала заядлого курильщика — тот пускал клубы дыма перед сидящей напротив дамой. В России фильм назвали «Мечты курильщика». В нем внимание было приковано к человеку, а не к ручке, как в оригинале.

Знаете ли вы

Какой оригинальный способ придумал Марио Кучера, владелец кинотеатров на юге Бразилии, чтобы заманить в кинозалы побольше зрителей? Он установил плату за билеты в зависимости от веса зрителей. Пришел в кинотеатр — стань на весы. За один килограмм веса — один крузадо. Число зрителей утроилось: в кинозалы пошли толпы детей.

ИГРАЮТ НАСТОЯЩИЕ ЖУКИ

Пионером объемной мультипликации в России стал художник **Владислав Старевич** — вместо рисунков он делал куклы из проволоки, которые можно было передвигать, меняя позы. Снимая такие фигурки кадр за кадром, Старевич добивался непрерывности движения и достигал того же эффекта, что и Рейно. Однако тут было и нечто новое: зритель мог рассмотреть куклу с разных сторон.

К тому же люди быстро забывали, что перед ними куклы, — персонажи одушевлялись и очеловечивались. Недаром Старевич брал для своих картин сюжеты из жизни, стремясь всячески приблизить кукольный фильм к реальности.

Пришел он в кино благодаря случаю. До поры до времени Владислав Старевич жил и работал в городе Вильно, служил в казенной палате, то есть в государственном учреждении, получал 30—40 р. в месяц. А в свободное время коллекционировал бабочек, стрекоз, жуков и других насекомых.

Как-то пришла ему в голову мысль сделать таких насекомых самому, используя для этого вату или кусочки тканей, дерево или проволоку, желуди или еловые шишки. В общем, что было под рукой. Но о том, что его создания могут стать «актерами», да еще будут сниматься в кино, Старевич даже не мечтал.

Этого удивительного художника нашел Александр Ханжонков, узнав о его поделках из газет. «Старевич, — вспоминал Ханжонков, — три года подряд на рождественских маскарадных балах берет первые премии, причем во всех трех случаях костюмы были сделаны им из самых недорогих материалов: для первого конкурса из рогожи, для второго из пробок, а для третьего из ржаных колосьев. Это говорило уже кое о чем, и я поручил представителю нашей фирмы в г. Вильно навести справки о Старевиче».

И вот Старевич в Москве, в студии Ханжонкова. Зарплата намного выше и условия для работы просто идеальные: ему построили мастерскую и обеспечили всем необходимым. Старевич работает не зная усталости. А он привык все делать сам. Сам мастерил кукол и декорации, сам был кукловодом и актером. Сам писал сценарии и сам их ставил. И наконец, снимал сам.

Первая картина — «Месть кинематографического оператора» — вышла в 1912 году и сразу завоевала повсеместный успех.

Представьте себе такую историю. Мужжук собирается в командировку. Добрая и верная жена готовит в дорогу вещички, аккуратно укладывает их в чемодан. Жук прощается с семьей — жучихой и жученком. Они уверены, что папа отправляется в дальний путь — это его работа. А жук, едва выйдя из дома (настоящего, как у людей: с комодом и кроватью, столом посреди комнаты и занавесочками на окнах), встречается с какой-то другой жучихой. Они обнимаются на бульваре,

пока не замечают еще одного жука — тот спрятался в кустах, он снимает влюбленных, это и есть кинооператор.

Самое интересное в конце. Жена-жучиха тащит вернувшегося мужа в кинотеатр, где идет новый фильм о жуках. И — о ужас! — она видит вдруг на экране своего супруга, развлекающегося с неизвестной.

В благополучном семействе скандал и слезы... И последний аккорд — неверного мужа выгоняют из дома на улицу...

Мораль ясна, и при этом все сделано тонко, с юмором.

Всю жизнь Старевич посвятил кукольному фильму, снимая сделанных своими руками мотыльков, лягушек, птиц и жуков. Но хотя «героями» его картин были насекомые, рассказывал Старевич о людях — в этом была сила художника. Ведь именно он добился того, чтобы о мультипликации все заговорили как об искусстве.

Самое... Самые...

Самыми прибыльными мультипликационными фильмами оказались ленты, созданные в кинокомпании ***Уолта Диснея****. Его уже нет в живых, а дело крупного мастера продолжается. На первом месте гордо стоит «Король-Лев», выпущенный на экраны в 1994 году, — эта поэтическая история о судьбе несчастного львенка, сопровождаемая прекрасной музыкой* ***Элтона Джона****, собрала*

свыше 770 миллионов долларов. Второе место в списке лидеров проката занимает восточная сказка «Аладдин», созданная двумя годами раньше, — ее «урожай» составил почти 480 миллионов долларов. А третье место досталось современной анимации — «Истории про игрушки». У нее на счету 354,3 миллиона долларов!

«КОРОЛЬ» КОМЕДИИ

Фильмы с участием французского актера **Макса Линдера** демонстрировались во всем мире. Шли они и у нас в годы немого кино, и толпы людей выстраивались в очереди у кинотеатров, чтобы посмотреть на этого маленького человечка с усиками, в цилиндре и непременно с тросточкой.

Линдер снимался в комедиях и сам был актером комедийным. Его герой часто попадал в смешные ситуации и никогда не унывал.

Впервые наши зрители увидели актера в комедии «Первая сигара гимназиста». Там

он всех насмешил, показав юношу, которому захотелось закурить. От взрослых ему, естественно, приходилось прятаться. И однажды — деваться было некуда — он засунул горящую сигару в карман. Сами понимаете, что из этого могло выйти. Курильщику стало не по себе, когда у него начали гореть брюки, а погасить злополучную сигару было нечем. Едва выбравшись из одной неприятности, герой Линдера попадал в другую: от курения у него сильно закружилась голова и все поплыло перед глазами. И упал бы, если б кто-то не помог.

А в фильме «Дебют конькобежца» Линдер появлялся в элегантном костюме с привычной тросточкой, но удержаться на скользком льду никак не мог. Он бесконечно падал, но всякий раз с достоинством. Зрители смеялись до упаду, и на фильмы популярного комика ходили часто.

В 1913 году Линдер приехал в Москву. Эта новость всколыхнула всех: и публику, и киношников. Первым делом актера повезли в Кремль — там он забрался в Царь-пушку. Но это было совсем не смешно.

А вечером в кинотеатре «Континенталь» состоялась встреча Линдера с его многочисленными поклонниками. Они его называли просто и ласково — Макси. Макси вышел на сцену в костюме, который давно стал его маской: длинный сюртук, цилиндр и трость. И разыграл перед собравшимися небольшую сценку. Потом показал новый танец — танго.

Успех Линдера был столь велик, что наши кинопредприниматели решили заработать на имени известного актера. Один из самых ловких людей, Александр Дранков, нашел где-то человека, внешне очень похожего на Линдера, и начал снимать коротенькие фильмы с его участием: «Макси без денег проживет», «Макси мешают жениться», «Любимый мозоль Макси»... Зрители ничего не знали об обмане и путали двойника с настоящим актером.

А в 1914 году, когда разразилась Первая мировая война, в Москву пришло известие о том, что Макс Линдер погиб на фронте. Другие

же говорили, что он нечаянно попал под машину. Многие очень горевали, услышав о его гибели.

Узнав об этом, Линдер послал в одну из московских газет письмо, и, когда его напечатали, все сразу успокоились. Он был жив, цел и невредим и посылал русским зрителям привет. А заканчивал письмо словами: «Да здравствует Россия! Да здравствует Франция!»

С той поры прошло много лет, и о Максе Линдере забыли. А вспомнили о нем уже в 60-е годы, когда во Франции был сделан фильм «В компании Макса Линдера» — он состоял из фрагментов картин популярного когда-то комика. И интерес к этому актеру вновь пробудился.

Незабываемое

Вот какие впечатления остались от встречи со знаменитым комиком у известного писателя ***Юрия Олеши:***

«Трудно вам передать, как был знаменит Макс Линдер! Духи, папиросы, галстуки, ботики, покрой, прически, манеры назывались его именем.

— Макс Линдер! — слышалось на улице. — Макс Линдер!

Это был маленький, изящный, вертлявый молодой человек, хорошенький, черноглазый, с тоненькими усиками, которого мы всегда видели одетым с иголочки. Цилиндр Макса Линдера! Как много он занимал внимания тогда.

Он был настолько невелик ростом, что, взобравшись на ограду кафе, я увидел его цилиндр сверху. Совершенно верно, он был совсем маленький, крошка, маленький франт в цилиндре, в черной крылатке, хорошенький, с усиками.

Его ждали в кафе, и вот он прибыл.

— Макс Линдер! Макс Линдер!..

Его встречают аплодисментами, он входит меж каких-то поручней и исчезает для меня навсегда. Ну что ж, во всяком случае я видел его живого, Макса Линдера!..

Его имя широко известно. Оно стало нарицательным. Быть Максом Линдером значило быть франтом».

КАК ПОЯВИЛСЯ МОНТАЖ

Первые картины были очень короткими: всего-навсего 10—15 метров длиной. Показ такой ленты продолжался одну-две минуты. Снимали их, что называется, одним махом. Взял человек, стоящий у камеры, и снял все сразу на пленку. Потом ее проявил, закрепил и показал — глядите и наслаждайтесь!

Со временем объем фильма начинает расти и снять сразу все события или действия становится невозможно: на одной катушке пленки они не умещаются. И съемка подчас проходит в разных местах и в разное время. Тогда снятый материал разрезают на отдельные кусочки, а потом смотрят, что идет за чем, и в нужной

последовательности склеивают. Так и сейчас, когда фильм вырос в объеме до нескольких тысяч метров пленки, происходит в кино.

Так вот: когда пленку стали разрезать на части, а потом кусочки ее склеивать по-новому, возник **монтаж**. Монтаж в переводе с французского — сборка. А если говорят, что фильм монтируется, значит, из отдельно снятых кусков собирается нечто новое, неожиданное. Впервые попробовали таким образом склеивать кусочки в единое целое английские режиссеры **А. Смит** и **Д. Уильямсон**. Но то, что они делали, называется техническим монтажем. Это была просто склейка.

А монтаж как творческий процесс открыл известный американский режиссер **Дэвид Уорк Гриффит** — его недаром называют отцом кинематографа. Гриффит не просто склеивал кусочки снятой пленки, а стремился к тому, чтобы с помощью монтажа усилить эмоциональное воздействие на публику. Глядя на экран, на два поставленных рядом кадра, в

которых запечатлелись две разные сцены, зритель должен был непременно переживать. Так Гриффит пришел к очень выразительному виду монтажа, который впоследствии назвали параллельным.

В одной из своих картин — «Нетерпимость» — Гриффит смонтировал два куска, два эпизода. В одном из них узника готовили к смертной казни, в другом — жена этого человека стремилась его спасти. Она добивалась справедливости и сумела доказать, что ее муж ни в чем не виновен, а в это время заключенного выводили из камеры, одевали на него белую рубаху. Она мчалась к губернатору, который должен был подписать помилование, а палач уже доставал топор и взбирался на помост, где должна была состояться казнь.

На этих параллелях — там одно, здесь другое — и строилось повествование, будоража зрителей: успеет ли жена помочь своему мужу или нет?

Не волнуйтесь! Все кончилось благополучно. Герой спасен и счастлива героиня...

Счастливый конец — тоже открытие Гриффина. С его легкой руки такой финал фильмов стали использовать в американском кино очень часто.

Знаете ли вы

Фильмов, рассказывающих о жизни героя от начала до конца, совсем немного, их можно по пальцам перечесть. Актеру приходится в

таком случае менять свой внешний облик, прибегая к гриму и парикам. И голос персонажа должен меняться. Это труднейшая для исполнителя задача. С ней прекрасно справился американский актер ***Дастин Хоффман****, показавший в фильме «Маленький большой человек» (1970) драматичную судьбу индейца Джека Крэбба с 17 лет до 121 года — года его смерти.*

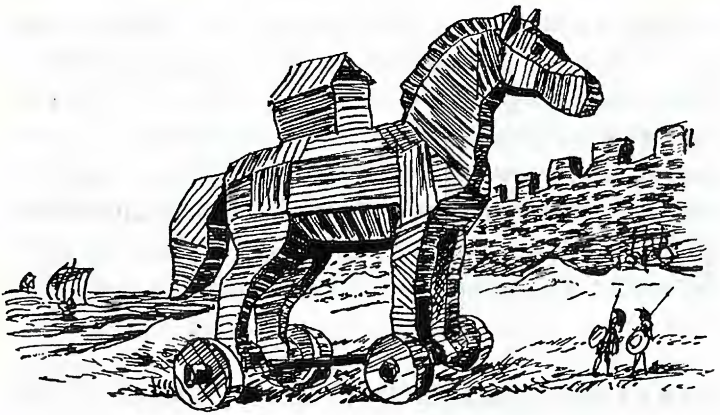
ПЕРВЫЕ ГРАНДИОЗНЫЕ ПОСТАНОВКИ

В первое десятилетие существования кино начинается выпуск фильмов в Италии, где много яркого солнца. Это очень важный показатель для съемок. И им тут же воспользовались в полной мере: итальянские режиссеры стали снимать свои картины исключительно на натуре.

В отличие от других стран они проявили особый интерес к истории, к античным сюжетам и легендам, и **исторический фильм** вышел на первый план. К этой работе привлекают лучшие творческие силы — видных писателей и театральных актеров, художников и архитекторов.

В окрестностях Рима строят грандиозные декорации: дворцы, замки, мосты и другие сооружения в натуральную величину. Все делается так тщательно и с таким мастерством, что никакой подделки на экране не заметишь.

Начало величественным постановкам о далеком прошлом было положено фильмом «Последние дни Помпеи» — он вышел на эк-



раны в 1908 году и по своему размаху превзошел все европейские исторические картины.

А за этим фильмом последовала еще более значительная постановка — «Падение Трои», повествовавшая о Троянской войне и воскрешавшая события, описанные древнегреческим поэтом Гомером. Для картины была изготовлена огромная фигура «троянского коня», которая передвигалась на колесиках; в ней, как известно, находились коварные воины — они проникали в осажденный город обманом и устраивали там пожар. Сам пожар в Трое был снят на маленьких макетах, но он производил внушительное впечатление.

«Падение Трои» поставил режиссер **Джованни Пастроне**. Ему же принадлежала и картина «Кабирия», сделанная по роману французского писателя Флобера «Саламбо», — она тоже стала событием. И не только в Италии — во всем мире. «Кабирия» рассказывала о трагической судьбе дочери римского аристократа,

украденной пиратами и проданной в рабство в Карфагене. Ее дважды пытались принести в жертву чудовищу Молоху, и дважды ее спасал от смерти силач Мацист. Мациста сыграл миланский грузчик **Эрнесто Погано**. После этого он часто снимался в кино. Его герои всегда демонстрировали свою силу и храбрость.

Незабываемое

«Мой герой — Мацист», — так считал ***Сергей Образцов****. Правда, в то время он был еще мальчишкой. Но сохранил яркие впечатления от фильма:*

«Абсолютно не помню, как выглядела красавица Кабирия. А вот ее телохранитель Мацист — это другое дело. Он был предметом восхищения и подражания всех московских мальчишек. Смел, добр и невероятно силен. Он кидал огромные каменные глыбы. Он разогнул железные прутья тюремной решетки. А какие у него были бицепсы!

Я раздобыл старые, рыжие от ржавчины гири и дней десять упражнялся. Очень хотелось, чтобы и у меня выросли такие же бицепсы, как у Мациста».

СТУДИЯ НА КРЫШЕ

Обычно здание киностудии сооружается на земле, для чего воздвигают крепкий фундамент, а крышу, где располагается мастерская

художника, покрывают стеклом, чтобы снимать можно было при естественном освещении.

Режиссер **Владимир Гардин**, став кинопредпринимателем, задумал соорудить студию «на высоте». Одному сделать такое оказалось трудно, и Гардин объединил свои усилия с богатым купцом Венгеровым. Вместе они облюбовали помещение для будущей студии на крыше самого высокого здания в столице, где в 1915 году и начала действовать новая киностудия.

Дом этот, к счастью, сохранился. Он находится в центре Москвы по адресу: Большой Гнездниковский переулок, 10. Необычно высокое по тем временам здание построил известный архитектор Э. Нирензее — недаром москвичи называли его небоскребом. Теперь так уж не скажут.

Что же творилось на уровне одиннадцато-

го этажа? А там шла обычная работа — снимали фильмы. Это было удобно, так как никто не мешал. Потом крышу по понятным причинам решили накрыть стеклянным колпаком, и это уже больше походило на студию.

На этой студии Гардин поставил несколько фильмов, бóльшая часть из которых — экранизации литературных произведений Александра Островского и Льва Толстого, Дмитрия Мамина-Сибиряка и Ивана Тургенева... А самый большой успех принес режиссеру маленький рассказ Леонида Андреева «Мысль». Точно так же назывался и фильм, который был полон кошмаров. Даже актер **Леонид Хмара**, игравший главную роль, жаловался, что во время съемок он чуть было не сошел с ума на самом деле. Его герой совершал убийство, но вместо тюрьмы преступника помещали в сумасшедший дом, так как он показался судье психически больным человеком. Хотя на самом деле обвиняемый ловко обманул суд. Проведя несколько лет в доме умалишенных, преступник принял решение во всем сознаться и раскаяться в содеянном. Однако ему теперь никто не верил — все считали, что это бред свихнувшегося от беды человека...

Знаете ли вы

Где можно посмотреть фильм? Странный вопрос — конечно, в кинотеатре, скажете вы. Да, но есть и необычные «кинозалы». В Америке установили экран на берегу откры-

того бассейна в водном парке городка Сан-Димас (Калифорния). Вместо кресел — надувные плотики. Можно плавать и одновременно смотреть кино.

«ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ»

В тот день хозяин киностудии Александр Ханжонков был очень занят и просил к себе никого не пускать. А к нему рвался какой-то настырный посетитель. Это был **Василий Гончаров**, сценарист и режиссер. Он написал сценарий первого русского фильма о Стеньке Разине и еще десяток сценариев, по которым были поставлены фильмы. В том числе и им самим. В том числе и у Ханжонкова. Потом они рассорились. И вдруг, спустя много лет, Гончаров пришел к своему бывшему хозяину, чтобы договориться о новой картине.

Речь шла о Крымской войне, которую Россия вела с Англией, Францией и Турцией в

середине прошлого века и во время которой на долю русского народа выпали тяжелые испытания. Но люди не сдавались и стояли насмерть.

Ханжонков отнесся к этой идее довольно равнодушно — ему не хотелось работать с Гончаровым. К тому же подобная постановка могла потребовать больших затрат.

Чтобы отказаться от услуг Гончарова, Ханжонков отправил его к царю. Пусть, дескать, там разрешение на съемки дадут — ведь это картина государственного значения. Хозяин студии думал, что ничего у Гончарова не выйдет, а через несколько дней тот появился снова, и не с пустыми руками. У него было не только разрешение, но и поддержка новой картины.

Тут, как говорится, деваться было некуда. Развернулась работа над фильмом «Оборона Севастополя». Для картины было изготовлено множество дымовых шашек, актеров одели в костюмы той эпохи, даже приобрели новую кинокамеру. А вскоре киногруппа выехала в Севастополь, где и проходили основные съемки. Там Ханжонкову помогали воинские части, там же велись работы по розыску героев войны — нашли человек десять: двух старушек и нескольких стариков. Они появлялись в конце картины, выходили вперед и кланялись. Эти поразительные кадры легко было снять — тут особого труда не потребовалось.

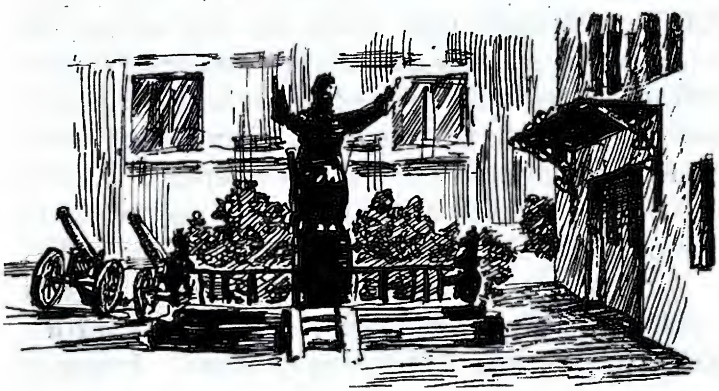
А съемки боев на Черном море никак не удавались. Как показать, что тонет наш корабль-парусник «Три святителя»? Решили

пристроить к подводной лодке мачту и борт парусника. Вроде похоже на корабль того времени. Но вот «парусник» стал тонуть: подводная лодка начала погружаться. И тут тросы не выдержали, все декорации попадали, а судно легло набок. И все увидели подводную лодку, которой не могло быть во время Крымской войны. Скандал!

В конце концов от идеи снимать на Черном море отказались. Решили снимать на Москве-реке, воспользовавшись макетом. Началась съемка, а кораблик никак не хочет тонуть. Кто-то от злости бросил в него камень. Так все и сняли, а брошенного камня никто не заметил.

Это было впервые

В Большом зале Московской консерватории 15 октября 1911 года впервые был показан величественный исторический фильм «Оборона Севастополя». Это была первая



полнометражная картина. Ее объем составлял 2 000 метров пленки. А время демонстрации — 1 час 40 минут. Таких больших картин раньше не делали!

По свидетельству современников, премьера проходила в чрезвычайно торжественной обстановке: во время демонстрации играл симфонический оркестр (музыку к фильму написал композитор Г. Казаченко), пел хор певчих (некоторые говорили даже, что хоров было два), раздавались пушечные выстрелы. Во дворе консерватории стояли две пушки, которым подавали сигналы из зала, и в тот самый момент, когда стреляли на экране, производились залпы из настоящих орудий возле консерватории. Говорят, что звуки были оглушительными и их было слышно издалека.

ЖИЗНЬ КАК ОНА ЕСТЬ

В отличие от игрового кино, в документальном ничего не выдумывают. Там снимают жизнь как она есть, то есть подлинные, а не вымышленные события. Не все, разумеется, — все снять просто невозможно. Приходится выбирать то, что многим будет интересно.

Братья Люмьер, как известно, снимали довольно обычные ситуации. И назывались эти ленты просто: что показывалось, то и в заголовок выносилось.

Прошло несколько лет, и подобные вещи утратили новизну и ни у кого уже не вызыва-

ли интереса. Людям захотелось увидеть что-то такое, что случается редко. Или — далеко от них.

Французская кинофирма «Пате» быстро поняла, чего требуют зрители, и приступила к созданию **киножурнала**, в котором регулярно освещались бы какие-нибудь важные события или неожиданные случаи. Такой киножурнал распространялся по всему свету и всегда открывался рекламной надписью: «Пате все знает, Пате все видит!» Видели здесь многое: приезды государственных деятелей и их отъезды, торжественные приемы и балы, военные действия и парады, пожары и землетрясения, показы мод и другие открытия...

Огромная армия кинооператоров двинулась в разные страны в поисках сюжетов. Это **кинохроникеры**, люди с кинокамерой в руках, стремящиеся запечатлеть на пленке что-то любопытное. А то, что они снимали и что потом попадало в журнал, называли **кинохроникой**. Кинохроника, фиксирующая реальную жизнь, долго составляла значительную часть документального кино. В течение ряда лет — как у нас, так и за рубежом — выпускалось множество киножурналов. Их показывали зрителям обычно перед художественным фильмом. Все смотрели хронику с удовольствием.

Однако с появлением телевидения информация, передаваемая в хронике, перестала быть оперативной, она постоянно опаздывала. И в конце концов хроника из кинотеатров перекочевала на телеэкраны.

Другую часть документального кино представляют собственно **документальные фильмы**. Их создатели не торопятся угнаться за хроникой текущей жизни. Они размышляют о прошлом и настоящем, иногда заглядывают в будущее. Подобные картины, по большому счету, и есть настоящие произведения киноискусства. Здесь и у режиссера гораздо больше возможностей, чем у оператора-хроникера: задумав какую-то картину, он концентрирует внимание на том, чтобы не только показать конкретное событие, но и раскрыть его причины и следствия, выявить подробности его хода и сделать свои выводы по этому поводу.

А в центре документальных картин чаще всего не событие как таковое, а человек, люди, связанные с событием. Раскрыть характер человека, представшего перед кинокамерой, — вот главная задача кинодокументалиста. Если это получится — фильму обеспечен успех у публики. Если нет, картина может быстро исчезнуть с экрана, как говорят, лечь на полку, что значит попасть в архив. Там она уже — достояние историков и критиков, а не зрителей.

Знаете ли вы

Кто снял самые знаменитые кадры на кинопленку? Представьте себе, вовсе не известный оператор, а самый обыкновенный кинолюбитель.

В 1963 году житель американского городка Даллас решил снять приезд президента своей страны ***Джона Фицджералда Кеннеди.*** *И оказался свидетелем его убийства. Любительская кинокамера зафиксировала роковые выстрелы из дома напротив, где находился бумажный склад, и жуткую сумятицу у машины президента. Эти бесценные кадры были показаны по телевидению, они облетели весь мир. Всего 70 метров кинопленки, но каждый кадр — уникален.*

СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ

Чарли Чаплина знает весь мир — это великий актер, вошедший в историю как мастер кинокомедии. И веселой и горькой одновременно. Такие произведения называют трагикомедиями: там смешное каким-то неведомым образом уживается с печалью и грустью, как в жизни.

А начинал Чаплин с вещей смешных и забавных, выступая еще мальчишкой в своем родном городе Лондоне, где прошло его детство. Родители были бродячими артистами, и Чаплин повторил их путь. И совсем не потому, что так ему хотелось: жизнь заставила зарабатывать на хлеб и способности к актерской профессии рано пробудились. Отец Чаплина умер, когда мальчику было пять лет, а мать вскоре заболела. И, чтобы заработать на жизнь, Чарли с братом Сиднеем стали высту-

пать перед простой публикой. Они танцевали и пели, показывали акробатические и клоунские номера. В общем, веселили народ как могли.

Много путешествовали по Англии с нехитрым набором сценок. Потом отправились во Францию — там братья познакомились с актером Максом Линдером и полюбили его, сдружились. Во всем ему старались подражать. А когда Чаплин приехал на гастроли в Америку, на него сразу обратили внимание и пригласили работать в кино.

Первые его роли мало чем отличались от концертных выступлений. Чаплин просто смешил зрителей. Но постепенно он нашел для себя новый образ. Раньше актер носил фрак и цилиндр и появлялся на экране с лихо закрученными усами. Теперь у него были маленькие усики, тросточка, кургузый пиджачок, широченные штаны и стоптанные ботинки с задранными носами. Чаплин ходил утиной походкой, и уже одно это было смешно.

Его героем стал бродяжка, которому вечно не везет, но он всегда сохраняет достоинство, будто джентльмен. Не теряется и не падает духом. В этой маске Чаплин сыграл множество ролей — маленький, добрый и беззащитный человечек, который делает все, чтобы выжить в страшном и равнодушном мире. Над ним смеялись, над ним потешались, но его всегда любили: этот человек вызывал чувство жалости и сострадания. Именно этого и добивался Чаплин, стремившийся в своих картинах раскрыть судьбу самого обычного человека из низов, обиженного, несчастного, но не сдающегося перед лицом многочисленных невзгод.

У нас зрители увидели Чаплина в фильме «Чемпион»: герой не был боксером, но вышел на ринг, чтобы заработать. Сначала перед ним оказался верзила, он долго бил Чарли. А в перерыве Чарли положил в боксерскую перчатку подкову «на счастье» — и выиграл...

В фильме «Малыш» Чаплин сыграл стекольщика, который нашел наконец работу: его маленький друг, хулиганистый мальчишка, бил стекла в домах, а Чарли с ящиком наперевес тут же появлялся и предлагал вставить стекло. Так они вместе и жили. И все было бы хорошо, но вдруг у малыша нашлась мама. Она когда-то бросила своего ребенка на улице, а теперь решила его забрать. И стекольщик снова оказался без работы...

Очень смешным получился фильм «Спокойная улица». Чаплин поставил его в

1917 году. И сам сыграл в нем роль вновь назначенного полицейского.

Голод заставляет Чарли пойти на службу в полицию. Новичка посылают туда, где все другие полицейские отказываются дежурить: на самый опасный пост, на «спокойную улицу». Здесь зверствует страшный силач-хулиган. От дежуривших здесь полицейских остались только клочки одежды, оторванные пуговицы, обломки касок. Маленького Чарли ждет гибель. Но он трижды побеждает силача: сначала втыкает его голову в газовый фонарь и одурманивает его газом, потом бросает ему на голову чугунную печку. Окончательной победы Чарли добивается голыми руками...

Чаплин был не только актером, но и режиссером своих картин. Он поставил почти 80 фильмов — коротеньких и длинных. Сам писал сценарии, сам сочинял музыку к фильмам.

Чаплин был разносторонним человеком и великим художником, постоянно боровшимся за то, чтобы люди жили счастливо. Его картины знали и любили во всем мире.

Что за кадром

Для того чтобы утвердить какую-либо сцену, Чарли Чаплин делал большое число пробных съемок. Для фильма «Иммигрант» размером в 600 метров было «наверчено» 12 тысяч метров пленки. Четыре дня и че-

тыре ночи подряд Чаплин отбирал лучшие сцены из снятых кадров, пока фильм не был смонтирован полностью.

ЗАГАДОЧНОЕ СЛОВО ФЭКС

В Петрограде в начале 20-х годов, как и в Москве, действовало много актерских школ. Одна из них называлась необычно — ФЭКС, что значит **Фабрика эксцентрического актера**, комедийного, одним словом. Но почему именно «фабрика», а не школа, студия, как раньше было, до революции? Да потому, что очень хотелось использовать новое слово и всем показать, что актеры, как и рабочие, тоже связаны с производством — они в недалеком времени будут делать фильмы!

Фабрика эта размещалась на Невском проспекте, в магазине бывшего купца Елисеева. Перед входом висел плакатик для тех, кто собирался здесь учиться, с красноречивыми словами американского писателя Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей!» Это было смешно, но дух поднимало. И молодежь потянулась в новую школу.

Руководили ею два совсем молодых человека — **Григорий Козинцев** и **Леонид Трауберг**. Им не было и двадцати лет, зато они были очень уверены в себе.

Леонид Трауберг рассказывал ученикам об искусстве, а Григорий Козинцев занимался с ними различными упражнениями на большом

ковре, который стелили прямо на полу магазина. Акробатические номера перемежались с занятиями фехтованием и боксом. Случалось, что кому-то разбивали носы и текла кровь. Ну и что! «Актеры должны уметь делать все!» — говорили им. И каждый старался изо всех сил, чтобы показать, на что он способен.

Старые приемы игры молодые отрицали, их привлекал больше цирк и балаган, где публику можно было чем-то удивить и ошарашить. И специфику немого кино они понимали довольно своеобразно: актеры не разговаривали, а беззвучно шевелили губами. Считалось, что поскольку кино все равно немое, то, произнося вслух фразу, актер как бы обкрадывает самого себя. В общем, тут, у фэксов воспитывали нового актера — актера внешней формы, владеющего ярким, выразительным жестом и точной мимикой.

А на сцену фэксам выйти все же пришлось. Однако их первый спектакль, поставленный по Гоголю (осовремененная «Женитьба») и первый фильм под названием «Похождения Октябрины» с треском провалились.

К чести молодых нужно сказать, что они умели делать выводы из своих поражений. Каждый следующий фильм свидетельствовал о росте мастерства. В 30-е годы Козинцевым и Траубергом была создана знаменитая трилогия о Максиме, рассказывающая о простом пареньке с рабочей окраины. В трех фильмах — «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» — зрите-

ли увидели, как рос герой, а его песенка «Крутится, вертится шар голубой...» облетела всю страну... Максима сыграл актер **Борис Чирков**.

Впрочем, фэксы тогда уже перестали быть фэксами — они тоже выросли и снимались в самых разных фильмах. Из школы фэксов вышли прославленные актеры **Елена Кузьмина** и **Олег Жаков**, **Павел Соболевский** и **Янина Жеймо**. А актер **Сергей Герасимов** стал одним из ведущих режиссеров отечественного кино.

Что за кадром

Молодой рабочий Максим с блеском обыгрывает в бильярд самодовольного конторщика, который именует себя «королем» санкт-петербургского бильярда — такая сцена есть в фильме «Возвращение Максима».

*Борис Чирков (Максим) и **Михаил Жаров** (конторщик) как актеры были уже известны и полюбились зрителям. Но ни один ни другой не умели толком играть в бильярд. А на экране надо показать первоклассную технику! Что делать?*

«До начала съемки оставалось еще несколько дней, — вспоминал Борис Чирков, — и нам предложили потренироваться. Приставили к нам опытного учителя-маркера... Ут-

ром, как прилежные ученики, приходили мы в свою школу — на киностудию, в ателье, где стоял специально для нас привезенный бильярдный стол. Покорно усаживались у стены и терпеливо ждали появления своего педагога...

Жорж Гаев, так звали нашего учителя, снисходительно кивал нам головой, осторожно вытаскивал из специального футляра свой кий, натирал его конец красивым зеленым мелком — и урок начинался...

Ах, как он играл! Это был настоящий мастер, художник... Шары, такие неуклюжие у нас, бегали у Гаева, как дрессированные, падали точно именно в те лузы, куда он их направлял...»

А вот его ученики Чирков и Жаров с треском провалились, когда режиссер устроил им экзамен. В конце концов пришлось прибегнуть к хитрости и в сцене игры на бильярде снять Гаева, причем и за Чиркова, и за Жарова. В кино такое возможно.

Зато Бориса Чиркова однажды остановили зрители и стали умолять показать им пару своих приемчиков. Артисту пришлось сказать, что он вывихнул палец и играть в бильярд не может. Не разочаровывать же поклонников!

«КРАСНЫЕ ДЬЯВОЛЯТА»

С годами фильмов появлялось больше и больше, но практически все они предназначались для взрослых. А дети просто рвались в

кинотеатры. Обследование, проведенное в нашей стране в 1927 году, показало, что 41 % ребят посещали кино 3—4 раза в месяц, 18 % — 5—8 раз, 5 % — от 10 до 20 раз. Среди детских увлечений тех лет кино безусловно занимало первое место: 40 % свободного времени ребята проводили в кино, 26 % — в гостях и только 6 % тратили на всякие «научные» развлечения.

«Кто не видел около каждого кино сгрудившейся толпы подростков, старающихся проникнуть на сеанс? Страсть детей к кино общеизвестна. В Нью-Йорке средняя посещаемость определяется в 100 000 детей ежедневно. В Вене две трети школьников ежедневно посещают кино», — так писала газета «Труд» 16 ноября 1927 года.

И что же смотрели ребята? Да все подряд — от видовых картин до мелодрам. Наконец в нашей стране решили: необходимо срочно заняться созданием фильмов для юного зрителя.

И вот в 1923 году на экране появляются «Красные дьяволята».

Фильм имел невероятный по тем временам успех и оказался картиной, жизнь которой протянулась на долгие годы. Ее поставил в Грузии режиссер **Иван Перестиани** по сценарию писателя **Павла Бляхина.**

Однако в титрах фильма фамилию сценариста вам не найти. Режиссер потерял сценарий по дороге на студию и вынужден был восстанавливать ход событий по памяти. Что-

то он вспомнил, а что-то придумал, и получилась веселая и в то же время увлекательная сказка о гражданской войне на Украине. Там было три главных героя — парень Миша, его сестра Дуняша и их друг, цирковой актер негр Том Джексон. Они боролись сначала с немецкими войсками, а затем со «своими» бандитами, и прежде всего с батькой Махно, проявляя чудеса храбрости и смекалки.

Повсеместный успех фильма «Красные дьяволята» привел к тому, что режиссер решил продолжить похождения юных героев в других лентах, а в годы Великой Отечественной войны он старую картину озвучил музыкой и выпустил на экраны вновь — там уже можно было увидеть и фамилию сценариста, писателя Павла Бляхина.

В 60-е годы к этому сюжету обратился режиссер нового поколения — **Эдмонд Кеосаян**. Его трехсерийная цветная и, разумеется, звуковая картина о приключениях неуловимых мстителей пользовалась еще большим

успехом и до сих пор не сходит с экранов, покоряя сердца маленьких зрителей. Да и не только их — все смотрят эту романтическую ленту с огромным удовольствием, не представляя, что раньше героев было трое, а вместо цыгана действовал негр Том Джексон.

Незабываемое

У многих людей самыми яркими воспоминаниями детства остались впечатления от просмотра первых фильмов. А какими только путями ни попадала ребятня в кинотеатр! Ведь билет мог купить не каждый, а новую картину хотели увидеть все.

***Слава Микоша**, ставший впоследствии кинооператором-документалистом, рассказывает об одной, не самой удачной своей попытке посмотреть новый фильм: «Каждый день с утра мы бегали к «Зеркалке» и смотрели на широкие яркие стенды — нет ли чего нового? Не объявили ли, когда пойдет знаменитый фильм?..*

И в тот момент, когда мы уже перестали ждать, появились новые афиши... Это застало врасплох, ибо денег не было, но я решил во что бы то ни стало попасть на картину...

Сначала я пробовал проскользнуть мимо усатого контролера в густой толпе наседавшей сзади публики, но неудачно. Тогда я и другие, незнакомые мне мальчишки, вроде меня жаждавшие попасть в синематограф, решили попытать счастья — проникнуть внутрь

через забор... отодрать одну из плохо прибитых досок. Это удалось...

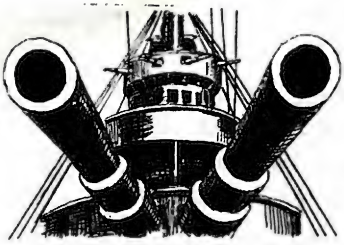
В зрительном зале я примостился на одной из скамеечек между двумя огромными тетками. Мне казалось, что за их мощными тушами меня никто из билетеров не увидит. Наконец я с облегчением вздохнул — погас свет, и экран осветился таинственным огнем... И вдруг кто-то крепко схватил меня за руку и выдернул из укромного местечка...»

МАСТЕР, НОВАТОР, КЛАССИК

А откуда появлялись в нашем кино режиссеры? Ведь их-то никто и ни в какой школе в то время не готовил.

Сергей Михайлович Эйзенштейн пришел в кино из театра. Там он пытался как-то обновить старый театр, разрушая прежние правила игры. Его не устраивал классический репертуар и актеры, игравшие на сцене так, что зрители подчас засыпали от скуки.

В 1923 году Эйзенштейн поставил невероятный спектакль. Афиша гласила: «Александр Островский «На всякого мудреца довольно простоты». Два слова в ее названии были выделены крупно: «всякого» и «довольно». Это следовало понимать так: старая бытовая пьеса не годится для новой жизни, ее надо переделать. Актеров одели не в костюмы замоскворецких купцов, а в клоунские штаны



и маски. Один из них дергал за хвост настоящего осла, которого в драме Островского не было и в помине. Другой — в этой роли дебютировал будущий режиссер **Григорий Александров** — ходил по проволоке, и все боялись, что он упадет и разобьется. Такого героя в пьесе Островского тоже не существовало. А в конце представления, похожего на цирк, под креслами зрителей взорвались маленькие петарды. Люди в панике ринулись из зала...

Потерпев неудачу в театре, Эйзенштейн решил заняться кино. Его первый фильм «Стачка» — о революционной борьбе рабочих в старой России — зритель не принял: много непонятного, да и кадры мелькают так быстро, что не успеваешь рассмотреть.

Зато следующая картина принесла Эйзенштейну большую удачу. «Броненосец «Потемкин» стал крупным событием в жизни страны и в творчестве мастера. О себе он тогда мог сказать так: наутро я проснулся знаменитым. Продолжая на экране тему революции, новый фильм провозглашал идею солидарности народа в его борьбе с бесчеловечной властью.

И что бы о нем теперь ни говорили, можно сказать одно: «Броненосец «Потемкин» — картина гуманистическая. Слабые выступают против сильных. В этой ситуации — вечной по существу — каждый нормальный человек

будет всегда на стороне слабых, униженных и обездоленных.

Недаром великий Чаплин назвал «Броненосец «Потемкин» лучшей кинокартиной в мире.

ИЗ ДИПЛОМАТОВ — В ИСКУССТВО

А вот еще один знаменитый человек — кинорежиссер **Александр Довженко.** До кино он перепробовал несколько профессий. Был учителем в сельской школе. Был дипломатом в Польше и Германии, перевозил секретную почту из нашей страны туда и обратно. В Германии учился живописи и графике. А после возвращения на родину выступал как художник, публикуя свои юмористические рисунки в газетах и журналах под псевдонимом «Сашко».

Так бы и шла его жизнь дальше, но Довженко захотел испытать свои силы в кино. Вот как он сам это описывал: «В 1926 году, летом, в июне месяце, после бессонной ночи, продумав все, что я сделал в жизни, я взял палку, чемодан и уехал в Одессу, чтобы никогда не возвращаться на свою старую квартиру. Я оставил в этой своей квартире свои полотна и инвентарь. Я стоял на берегу Черного моря некиим голым человеком, которому 32 года от роду. Надо начинать жизнь сначала».

Конечно, это было поздновато. Однако на Одесской киностудии Довженко приняли хорошо, в надежде, что из такого творческого

человека наверняка в кино что-нибудь получится.

Ему поручили сделать коротенький фильм — это была веселая комедия «Вася-реформатор». Довженко ее поставил по собственному сценарию. Потом появилась еще одна картина, тоже комедия, под названием «Ягодка любви». И снова начинающий кинематографист и сценарий написал, и за режиссуру смело взялся. Наконец, он сделал большой фильм «Сумка дипкурьера» — в этой полнометражной ленте Довженко хотелось немного рассказать о себе и о советском дипломати-

А. Довженко (автошарж)

ческом курьере Теодоре Нетте, который погиб от пули бандитов, защищая важные государственные документы. Это о нем поэт Владимир Маяковский написал стихотворение «Товарищу Нетте — пароходу и человеку».

В своих первых картинах Довженко осваивал сложную кинотехнику и учился всему, что уже было использовано другими. Но молодой режиссер стремился внести в киноискусство что-то новое.

Так появляется его первый по-настоящему самостоятельный фильм «Звенигора». В нем Довженко показал себя удивительным мастером поэтического кинематографа. Рассказать о содержании этого произведения очень трудно, так как сюжета в нем нет. Это фильм-размышление. Герой картины — старый дед с белой бородой, у него два внука. От своего дряхлого деда внуки и узнают сказочную легенду о заколдованном кладе, который находится в Звенигоре.

Когда Довженко показал свою картину на студии, ее мало кто понял. Тогда он отправился в Москву, где фильм увидели известные режиссеры. И стало ясно: родился новый киномастер — оригинальный и ни на кого не похожий.

Незабываемое

«Мама родная! Что тут только не происходит!..

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно...

Однако картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остро современного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского», — так написал о своих впечатлениях после просмотра «Звенигоры» Сергей Эйзенштейн.

КЛАССИК ПУДОВКИН

Родился он в Пензе в 1893 году, то есть за два года до появления кинематографа.

Вспоминая о детстве, **Всеволод Пудовкин** писал, что, как и у каждого, у него были разные увлечения, хотя носили они какой-то сумбурный, беспорядочный характер. То рисование привлекало, то игра на скрипке, то занятия астрономией. Родители же настаивали на том, чтобы их сын после гимназии поступил в медицинский институт. Он решил по-своему. И стал студентом физико-математического факультета университета.

Когда грянула Первая мировая война, студента направили в артиллерийскую бригаду. Однако случилось так, что Пудовкин попал в плен к немцам. Там он провел три года. И

между прочим, времени в неволе зря не терял. Изучил три языка: немецкий, английский и польский. А в лагерном театре был и актером, и художником.

В 1918 году Пудовкин бежал из плена. А после этого оказался в Москве. Устроился химиком на один из столичных заводов.

Кто бы мог подумать, что судьба приведет его в кино? Между тем в 1920 году Пудовкина приняли в Первую государственную киношколу.

В этой школе готовили актеров кино, и Пудовкин вскоре начал сниматься. Учителем его был режиссер **Лев Кулешов** — в его фильмах и состоялся дебют молодого артиста.

Казалось, перед ним открывалась артистическая карьера. Но через некоторое время сле-

В мастерской Л. Кулешова (учебный этюд)

дует новый поворот. Актер Пудовкин пробует свои силы как сценарист, берется за режиссуру.

В немое кино он вошел все-таки как режиссер и создал в общей сложности пять фильмов, а один из них принес ему известность, признание и авторитет. Это знаменитая картина «Мать», снятая по мотивам повести Горького. Павел, сын Ниловны, арестован за участие в борьбе против самодержавия. Тогда и мать поднялась на борьбу, стала во главе рабочей демонстрации со знаменем, развевающимся на ветру.

Эти символические кадры стали визитной карточкой выдающегося мастера советского кино. А сам фильм перешагнул границы нашей страны — он занял свое место в мировой киноклассике.

Знаете ли вы

Кто из современных деятелей кино имеет вторую профессию? Таких людей много среди кинорежиссеров. ***Элем Климов,*** *например, сначала окончил авиационный институт, а потом институт кинематографии. Мастер комедии* ***Георгий Данелия*** *до кино был архитектором,* ***Станислав Говорухин*** *— геологом,* ***Илья Авербах*** *— врачом.*

Николай Губенко *и* ***Светлана Дружинина,*** ***Сергей Никоненко*** *и* ***Елена Цыплакова,*** ***Никита Михалков*** *и* ***Сергей Бондарчук*** *сначала были актерами, а позже стали режиссерами фильмов. Актриса* ***Галина Яцкина*** *не-*

сколько лет назад занялась наукой, защитила диссертацию и получила ученую степень кандидата наук.

И у известной актрисы ***Татьяны Друбич*** *тоже две профессии. Она еще школьницей была, когда снялась в фильме «Сто дней после детства». Казалось, что после этого весьма удачного дебюта перед ней открывалась прямая дорога в актрисы. Однако она поступила в... медицинский институт. И все равно продолжала сниматься. А когда съемки заканчивались, Друбич возвращалась к прежней профессии — в поликлинику, где работала детским врачом.*

В ШКОЛЕ «НАТУРЩИКОВ»

Ученики Льва Кулешова, который начинал работу в кино еще до Октябрьской революции, считали, что на экране нужно не переживать, а действовать. Так, как это делают американцы в своих динамичных фильмах. Конечной целью подготовки таких исполнителей было воспитание **кинонатурщиков** — новых актеров, которые ближе всего к натуре, к настоящей жизни. Они отлично владели различными видами спорта, например боксом и верховой ездой, прекрасно водили автомобиль, мотоцикл.

И весь арсенал своих актерских возможностей с блеском продемонстрировали в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». По ходу действия

актеры прыгали в мчащийся на полной скорости автомобиль и с такой же легкостью перепрыгивали из него в другой, едущий в противоположную сторону, карабкались по обледенелому канату на высоте восьмиэтажного дома и дрались.

Дрались много и вдохновенно. Большинство этих драк были не очень нужны для раз-

вития сюжета, но актерам хотелось показать свое мастерство. Первым же фильмом ученики Кулешова доказали высокий уровень своей актерской техники.

Очень ценным в работе школы было то, что сценарий писался в расчете на творческие данные исполнителей.

Пудовкин, к примеру, в «Мистере Весте» работал над образом авантюриста Жбана не только как актер, но и как сценарист. Он внес много нового в обрисовку характера своего героя. Жбан в его исполнении — человек потрепанный и опустившийся, но не потерявший предприимчивости, это, так сказать, мастер воровской профессии. Не мелкий жулик, а главарь банды. С помощью шайки таких же проходимцев, как он сам, Жбан разыгрывает перед приехавшим в Москву американским сенатором мистером Вестом страшные сцены, пугая его зверствами большевиков. А сам выступает в роли спасителя, чтобы выколотить из американца деньги. И достигает цели.

Кулешов привлекал своих учеников и к участию в монтаже будущего фильма. Некоторые из них впоследствии стали режиссерами. Среди них были Всеволод Пудовкин, **Борис Барнет** и **Сергей Комаров**.

АКТЕР ИЛИ КЕРОСИНОВАЯ ЛАМПА?

Да-да, не удивляйтесь: именно так был поставлен вопрос в кинематографе в конце 20-х годов. И на то были причины.

Молодые режиссеры у нас, перенимая опыт Запада, порой предпочитали снимать в своих фильмах не актеров, а обычных людей. Надо было, допустим, снять в какой-то картине крестьянина, на эту роль приглашали человека, который всю жизнь пахал землю. Крепкий коренастый мужичок с окладистой бородой очень подходил для воплощения подобного героя.

Считалось, что этого вполне достаточно, чтобы показать «настоящую» жизнь. А актерское мастерство вовсе не требуется, мол, на экране можно сделать все что угодно, пользуясь монтажом.

От профессиональных актеров, которые снимались еще до революции, отказывались Эйзенштейн и Кулешов. Дошло до того, что некоторые режиссеры заявляли: лучше актера в фильме может сыграть какая-нибудь вещь, например керосиновая лампа.

Вера Барановская («Мать»)

В конце концов в газетах начали появляться статьи о том, что наш кинематограф теряет актера. И кинозрители забеспокоились.

Режиссер Всеволод Пудовкин в своей картине «Мать» ре-

шил пойти по такому пути: на главные роли он пригласил актеров театра **Веру Барановскую** и **Николая Баталова**, а на остальные — не актеров, а просто людей с яркой, запоминающейся внешностью. И тем угодил, и этим. Однако на съемках возникали разные проблемы.

Вера Барановская постоянно спорила с Пудовкиным. Она хотела играть так, как в театре, а режиссер призывал ее к сдержанности. Актриса подробно и обстоятельно показывала, что пережила Ниловна, когда ее сына Павла арестовали. Пудовкин же от большой сцены оставил лишь один момент: Ниловна закрывала лицо руками.

Фильм «Мать» уже шел на экранах, а актриса никак не могла успокоиться. И она подала на режиссера в суд, правда, не в настоящий, а в общественный. И там заявила, что Пудовкин ее «зарезал». В зале было смятение — все думали, что на самом деле. Но оказалось, что актриса имела в виду совсем другое: режиссер сократил ее роль.

Суд решил: актеры в кино нужны больше, чем случайные исполнители. В качестве председателя суда выступил **Сергей Васильев** — в недалеком будущем один из создателей фильма «Чапаев». Он смело высказался в защиту Веры Барановской, заявив, что пора перестать использовать актера как вещь, актер должен раскрывать человеческую судьбу.

Есть редчайший случай в истории кино: непрофессиональный актер канадец ***Гарольд Рассел****, являвшийся ветераном Второй мировой войны, за участие в фильме «Лучшие годы нашей жизни» был награжден премией «Оскар». А сам фильм, поставленный американским режиссером* ***Уильямом Уайлером****, был признан лучшим фильмом 1946 года.*

ТЕКУЩИЙ КИНОРЕПЕРТУАР

Репертуар — слово французское. И пришло оно из театра: перечень спектаклей, там идущих, — это и есть репертуар. Репертуар может быть на день, на неделю, на месяц.

В годы немого кино репертуар любого кинотеатра состоял из разных фильмов: веселых и грустных, страшных и не очень. Так, чтобы зрители не уставали, а переключались с одного на другое.

Сеанс начинался с хроники. Потом шла видовая картина, в которой показывали дальние страны. Затем фантастическая лента со всякими неожиданными превращениями. И наконец, комедия — как бы «на закуску». Точнее, не комедия, а комическая картина — когда, например, человек падает, поскользнувшись на арбузной корке, а зрители смеются до одурения. Были в репертуаре и печальные, трогательные фильмы.

Репертуар обычно менялся раз в три дня, но в принципе программа того или иного кинотеатра и так была всегда разнообразной.

В 20-е годы на фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко ходили не все: не каждому был понятен смысл их картин. Зато фильмы **Протазанова** пользовались повышенным спросом: ведь там играл актер **Игорь Ильинский** — мастер комедии. А комедию любили все. И валили в кинотеатр толпами. Однажды в кинотеатре «Унион» у Никитских ворот в Москве была такая давка, что некоторые едва не погибли.

Наряду с отечественными фильмами в репертуаре было много иностранных. И знаете, какой фильм пользовался самым большим успехом? «Фантомас». Его поставил француз **Луи Фейад**. Чуть позже, в 20-е годы, публика, что называется, валом валила на картины с участием американца **Дугласа Фэрбенкса** и немца **Гарри Пиля.** Эти актеры демонстрировали на экране силу и ловкость, прыгали, бегали, кувыркались. Женщины-актрисы от мужчин не отставали. **Руфь Роланд** летала на аэроплане. **Пирл Уайт** показывала героинь, полных

И. Ильинский («Карнавальная ночь»)

храбрости и отваги. Зрителям очень нравились фильмы с **Мэри Пикфорд** — они утешали, настраивали на сентиментальный лад. Это старые как мир сказки о Золушке.

О кино тогда говорили как о чем-то ласковом и нежном. Слово «фильм» употреблялось тогда в женском роде — «фильма».

Ушли те времена. Но до сих пор остались некоторые термины, понятия. **Анонс**, к примеру, — это и объявление, и приглашение на фильм (а также на спектакль, выставку и тому подобное). А вот словечко **«монополия»** значит, как прежде, что картина идет только в этом кинотеатре, и нигде больше.

МАРКА СТУДИИ

Каждая киностудия стремилась как-то выделиться, и поэтому были придуманы своеобразные визитные карточки, по которым можно было бы отличать одну студию от другой. Эту **марку студии** зритель видит в самом начале фильма. Так, если на экране возникает изображение полуобнаженного человека, бьющего в гонг, то вы смотрите фильм старейшей английской кинофирмы «Артур Рэнк». Правда, фирмы уже давно нет, но память о ней осталась в разных картинах.

Американские кинокомпании, созданные еще в 30-е годы, тоже имеют свои марки, знакомые и нашему зрителю. Фильмы, поставленные на студии «Парамаут», открываются

видом величественных гор, покрытых снегом и слегка окутанных предутренней дымкой. Студия «Юниверсл» придумала свой выразительный символ — земной шар, вращающийся вокруг собственной оси. Картины фирмы «Коламбия» начинаются кадрами, где появляется известная всем статуя Свободы. А студия «Метро-Голдвин-Мейер» выбрала в качестве символа льва, который грозно рычит с экрана. Голова льва — в кольце из кинопленки, на котором написано по-латыни «Искусство признательно своим творцам». Если же вы видите на экране четыре прожектора, которые высвечивают две огромные римские цифры, а затем возникает фамилия одного из самых могущественных кинобизнесменов, то перед вами — продукция американской компании «Фокс — XX век»...

Впервые марка студии появилась в конце девятнадцатого века. Ее решил использовать один из пионеров кино француз Жорж Мельес, чтобы оградить себя от многочисленных подделок, выпускаемых конкурентами. Отличительным знаком Мельеса стала пятиконечная звезда. А вскоре его примеру последовали и другие французские фирмы: у каждой из них появились свои символы.

Классик мирового кино американец Дэвид Уорк Гриффит пошел еще дальше. Он помечал каждый кадр своих фильмов соб-

ственными инициалами. Однако это мешало нормальному восприятию фильмов, и от эксперимента отказались.

В России тоже существовали марки киностудий. Одна из студий использовала изображение павлина, другая — африканского слона, третья — крылатого коня Пегаса. Наверное, все хорошо знают и марку «Мосфильма» — фигуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница».

Марка киностудии и сегодня не только отличительный символ, но и как бы знак качества. Она обязывает ко многому. И студии ею дорожат.

Знаете ли вы

За всю историю своего существования (с 1924 года) «Мосфильм» выпустил около трех тысяч фильмов. Из них около 600 имеют награды международных и российских фестивалей.

В МИРЕ ЗВУКОВ

ЗВУК НА ПЛЕНКЕ

Все прежние эксперименты со звуком, которые велись в эпоху немого кино: сопровождение фильма граммофонными пластинками и другие фокусы — многих разочаровывали.

Настоящая революция произошла в кинематографе, когда был изобретен **фотоэлемент.** Это устройство позволяло записывать звук на пленке, той самой, на которой фильм снят.

Как же это происходит?

В обычной лампочке электрическая энергия преобразуется в световую. И при записи звука возникает схожий процесс: звуковые колебания от голоса человека воспринимаются **микрофоном,** затем усиливаются и становятся электрическими. А фотоэлемент делает их световыми. Этот свет попадает на кинопленку и оставляет на ней черно-белые штрихи и полоски. Так записанный звук абсолютно точно совпадает с изображением: что говорит человек с экрана, то и услышат зрители. И не только его голос, а все другие звуки.

Над этим изобретением в течение нескольких лет трудились ученые в разных странах. А у нас систему записи и воспроизведения звука разработали и внедрили в производство две научные лаборатории: в Москве этим делом занимался профессор **Александр Шорин**, а в Ленинграде — профессор **Павел Тагер**. Когда работа подходила к концу, они объединили свои усилия и создали не только аппарат для записи звука на съемке, но и **звуковой кинопроектор**, в котором осуществлялся обратный процесс: фотоэлемент «считывал» штриховые сигналы с кинопленки и преобразовывал их в звуковые колебания.

Самое... Самые...

Рекордное количество песен и мелодий звучит в картине «История Вернона и Айрон Кастл», поставленной в Голливуде в 1939 году: в ней за полтора часа демонстрации зритель может услышать 41 мелодию со словами и без слов.

ЗВУК В КИНО: ХОРОШО ИЛИ ПЛОХО?

Звук пришел в кино в конце 20-х годов. И сразу экран приобрел новое выразительное средство. События теперь можно было не только видеть, но и слышать. Казалось, радоваться этому надо: звук приблизил зрителей к реальной жизни и наполнил изображение самой

разнообразной гаммой звучаний. А известные киномастера совсем не радовались. Они боялись, что звуковое кино «убьет» пластику немого фильма и он будет больше походить на театр, чем на кино. Великий Чаплин говорил тогда, что приход звука в кино принесет одни неприятности. Мол, раньше люди все понимали без слов, перевода на другие языки не требовалось. А сейчас перед каждой картиной встанут языковые барьеры. Фильм придется переводить, и он потеряет свою прелесть. Сам Чаплин в это время поставил картину «Новые времена», где никто из героев не говорил, все персонажи продолжали, как прежде, объясняться мимикой и жестами. Лишь музыка, написанная Чаплином, звучала в фильме. Но он все-таки пропел одну песенку, сопровождая ее красноречивыми движениями и показывая руками, что имелось в виду. Однако зрители так и не смогли разобрать слов — песню Чаплин исполнил специально на «тарабарском» языке, тем самым показывая, что он против звукового кино.

В нашей стране против звука выступали самые известные в то время режиссеры Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и Григорий Александров. Они предлагали свой способ, суть которого заключалась в том, чтобы звук не совпадал с изображением. «Как это?» — спросите вы. Да очень просто. Допустим, человек едет в поезде. Чем его путешествие сопровождается? Стуком колес и разговорами пассажиров. Эйзенштейн считал, что

более выразительно тут прозвучит голос жены героя: проводив своего мужа в дорогу, она наверняка думает о нем, и ее слова звучат вместо стука колес.

Так, конечно, в кино бывает, и это весьма интересно, но в основном зритель считает по-другому. Если персонажи говорят друг с другом, всякому хочется узнать, о чем же идет речь. Иначе ничего не поймешь.

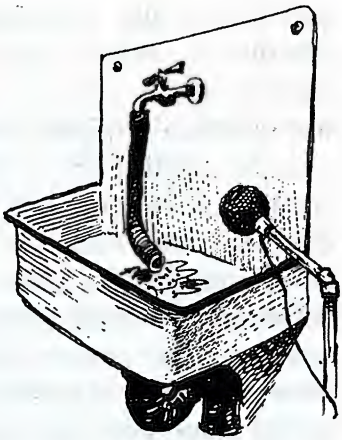
Тем не менее противники звука твердо стояли на своем. Писатель Виктор Шкловский, поддерживая таких кинематографистов, как-то сказал: «Звуковое кино нам так же нужно, как поющая книга!» Значит, не нужно.

А звуковые фильмы все равно снимали. Сначала в них использовались только **музыка** или **шумы**. Затем зазвучала и **речь**. А когда новое выразительное средство освоили, к звуку добавился еще один компонент — пауза, тишина. Надо было иногда дать зрителю передышку.

Знаете ли вы

Как записывают в кино естественные звуки?

Журчанию ручья подражают следующим образом. Водопроводная раковина наполнена водой. На кран надевается резиновая трубка, не доходящая до уровня воды на 8—10 сантиметров. Через нее пускается тонкая струйка. Микрофон располагается на расстоянии 20 сантиметров от места падения воды...



Дробь сильного ливня по железной крыше имитируют, медленно высыпая перед микрофоном перловку или рис на лист толстого картона или фанеры.

Треск разгорающегося костра получается, если вплотную перед микрофоном мять кусок пергамента или целлофана. А если такими же кусочками мятого целлофана хрустеть равномерно и ритмично, то создается иллюзия марширующей колонны.

Шаги человека по хрустящему снегу воспроизводятся надавливанием ладонью на картофельную муку в тарелке. Микрофон в этом случае лучше подвесить сверху...

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

Первые звуковые фильмы в чистом виде звуковыми не назовешь. Они снимались как немые, а потом озвучивались. Такие картины называли звучащими. И верно, в них звучала музыка, в них можно было услышать и шумы, а речи не было. Но и она скоро появилась: немые фильмы стали озвучивать голосами актеров — это уже говорящие фильмы. Музыки и шумов в них нет.

«Путевку в жизнь» надо признать стопроцентно звуковой картиной. Она снималась по сценарию, где был предусмотрен звук: слово, музыка и шумы. И снималась эта лента на специальной звуковой аппаратуре. Новое выразительное средство было использовано, чтобы раскрыть новую тему — тему труда.

В центре фильма — мальчишки-беспризорники, оставшиеся после гражданской войны сиротами. Они прятались в подвалах Москвы, жили бандами и воровали... Как бороться с этим злом? Как уберечь подростков от тлетворного влияния улицы? Решено было создать трудовую колонию — это не тюрьма, а скорее общежитие, где все построено на доверии. Руководителя колонии сыграл актер Московского художественного театра Николай Баталов. Он зовет бездомных к себе и предлагает им начать стройку ветки железной дороги. Этот человек в длинной шинели и папахе набекрень доверяет ребятам во всем. И вот начинается у них новая жизнь на новом месте. И лица бывших воришек освещаются счастливой улыбкой...

Один из героев — татарин Мустафа, по кличке Ферт, едет по дороге на дрезине и поет песню. И вдруг раздается выстрел. Мустафу убивает главарь воровской банды Жиган. Мустафа падает, и наступает тишина. Только кузнечики трещат в траве возле его тела. Это самые сильные и трагические кадры «Путевки в жизнь». Только встал человек на ноги, только начал трудиться как все — и вот его уже нет.

После выхода на экраны этого фильма сразу появилась такая песня:

Мустафа дорогу строил,
Колька Свист по ней ходил.
Мустафа ее построил,
А Жиган его убил...

Роль Жигана принесла актеру Михаилу Жарову тоже невиданную популярность — он играл внешне привлекательного человека, компанейского и бесшабашного, ловкого и веселого, но наступал момент, когда его герой становился страшен и опасен. Бандит никому не прощал измены, а Мустафа воровскому делу изменил — покончил с прежней жизнью и захотел стать честным человеком.

Вокруг кино

После шумной премьеры (первого показа) фильма «Путевка в жизнь» в Москве режиссера фильма ***Николая Экка*** *пригласили в Харьков. Там у Экка украли чемоданы. На вокзале. А в чемоданах — хороший костюм, концертные туфли, другие необходимые вещи. Экк вышел на сцену кинотеатра и рассказал о происшедшем.*

Потом пошел фильм. Все с удовольствием его смотрели. Плакали и смеялись, смеялись и плакали набившиеся в зал подростки. Много среди них было и беспризорников. А когда сеанс закончился, украденные чемоданы вернули. Вернули беспризорники. И долго ка-

чали режиссера на руках, не хотели его отпускать. Всех покорила эта картина.

И кстати, фильм сыграл немалую роль в борьбе с беспризорностью — ему поверили.

«МОСФИЛЬМ»

Величественная скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», стоящая и сейчас у северного входа Всероссийского выставочного центра (бывшей ВДНХ), давно уже стала маркой крупнейшей киностудии страны. **«Мосфильм»** считается и одной из самых больших в мире студий. Это целый завод по производству фильмов, со множеством цехов, мастерских и лабораторий. 13 больших павильонов для съемок, комплексы для их монтажа и озвучивания, многочисленные склады мебели и костюмов разных эпох...

Здесь не только снимают фильмы, но и обрабатывают их, со снятого негатива делают копии для показа в кинотеатрах. Много копий!

Сначала на «Мосфильме» выпускали всего 10 игровых картин в год, а в 80-е годы XX века производство увеличилось в пять с лишним раз. Кроме игровых фильмов тут стали создавать и документальные (так называемые «фильмы о фильмах») — короткие рассказы о том, как велась работа над полнометражными художественными лентами. Есть тут и специальное объединение по выпуску телевизион-

ных картин — «старший брат» помогает «младшему» осваивать сложнейший творческий процесс.

Строительство «Мосфильма» на Потылихе близ Воробьевых гор началось еще в годы немого кино, и в нем принимали участие сами кинематографисты. Строили здание долго — несколько лет, по частям, а когда закончили, получилось необычное сооружение. С высоты оно напоминало гигантский самолет: у него были «крылья» и «хвост». Вероятно, архитекторы собирались отправить мощную машину в большой полет. А кинорежиссер Александр Довженко, которого все называли поэтом, посадил на территории студии в тридцать с лишним гектаров красивейший яблоневый сад.

Что за кадром

В 1938 году на «Мосфильме» снималась картина «Александр Невский». Снималась срочно: до конца года фильм должен был выйти на экран.

На дворе был июль. А основные сцены этого исторического фильма, посвященного борьбе русского народа с немецкими крестоносцами, рыцарями тевтонско-ливонского ордена, изображали Ледовое побоище. Оно, естественно, требовало «зимнего» пейзажа.

Изумленные жители московского поселка Потылиха увидели в одно прекрасное июльское утро необычайное зрелище. Бывший пустырь преобразился в большое белое поле:

территория в 30 тысяч квадратных метров была заасфальтирована, покрашена в белый цвет и обработана жидким стеклом. Точь-в-точь покрытая снегом и обледенелая земля.

С одной стороны поля стоят кони с белыми попонами на спинах и железными украшениями на мордах, на конях — всадники в белых с крестами плащах и металлических колпаках-касках, похожих на ведра. Это немецкие рыцари. С другой стороны поля — русские ратники в кольчугах и шлемах. Воины припорошены «снегом» (на самом деле — обычной крупной солью). И оба войска сходятся по команде режиссера С. Эйзенштейна в яростной схватке.

Главные эпизоды Ледового побоища снимались ежедневно — более двух месяцев подряд; заметим, снимались в жару, когда снег (он же — соль) разъедал кожу, попадая на тело. Но фильм был сделан в срок. И никто не заметил, что зима была ненастоящая.

«ЧАПАЕВ»

О командире времен гражданской войны писатель Дмитрий Фурманов написал книгу, а режиссеры **Сергей** и **Георгий Васильевы** поставили художественный фильм — они его так и назвали: «Чапаев».

Картина эта вышла на экраны в 1934 году. И сразу завоевала сердца. Представьте огромные толпы людей — настоящие демонстрации с плакатами. И этот поток течет к кинотеатру. На плакатах написано: «Мы идем смотреть «Чапаева».

О чем же фильм? Бойцы Василия Ивановича Чапаева сражаются с войсками белой армии. Борьба трудная, но Чапаев всегда побеждает. Однако враги тоже не лыком были шиты, и однажды ночью они нападают на лагерь Чапаева. Чапаевцы разгромлены. Сам Василий Иванович кидается вплавь через реку Урал. Стреляют с берега. Пули все ближе и ближе. А он все плывет и кричит: «Врешь, не возьмешь!» Его и не взяли. Раненый Чапаев утонул.

Фильм «про Чапаева» полюбили и взрослые, и дети. Взрослые смотрели картину по нескольку раз. И дети тоже. Но ребята надеялись, что произойдет чудо: выплывет все-таки их любимый герой...

И во время Великой Отечественной войны это случилось. Режиссер **Владимир Петров** сделал короткую картину «Чапаев с нами» — там герой переплывал реку, садился

на коня и произносил перед бойцами, уходящими на войну с фашистами, зажигательную речь. Он призывал всех советских людей встать на защиту родины.

Фильм о Чапаеве очень долго был популярным. В 30-е годы и после войны мальчишки во дворах играли «в Чапаева», вспоминали прозвучавшие с экрана присказки и изречения: «Врешь, не возьмешь!», «Где должен быть командир? Впереди, на лихом коне!», «Наплевать и забыть!»...

Чапаева в кино сыграл актер **Борис Бабочкин**. Эта роль сделала его популярным на всю жизнь. Актер так и остался Чапаевым на долгие годы — во всех других его ролях проглядывался этот герой.

Сейчас некоторые говорят, что «Чапаев» — это просто сказка, а Василий Иванович стал героем только в кино. Мол, на самом деле он не был столь крупной фигурой и его роль в гражданской войне скромней. Но это же не документальная картина, а художественная. У нее иные законы — тут возможны и вымысел, и романтическая приподнятость образа.

Что за кадром

Есть такая сцена в фильме: Чапаев объясняет окружающим, как надо вести бой. Объясняет наглядно: используя вместо фигурок бойцов обыкновенные картофелины. Получается очень выразительно, и главное, всем

понятно: где и в какой момент должны находиться бойцы и командир. Как родилась эта сценка? Об этом рассказывает Б. Бабочкин в книге «В театре и кино»:

«Мы сидели в избе в селе Марьино Городище, она превратилась в штаб времен гражданской войны. На столе гранаты, пулеметные ленты, у стен составлены винтовки.

Хозяйка принесла угощение — чугун вареной картошки. Картошка рассыпалась по столу, и одна — уродливая, с наростом — выкатилась вперед. Это совпало с репликой: идет отряд походным порядком. Впереди командир на лихом коне... Хозяйка поставила на стол соленые огурцы. Это совпало со сло-

вами: показался противник. Все расхохотались и запомнили эти совпадения, а потом в Ленинграде быстро и весело сняли эту сцену, изменив первоначальную наметку в сценарии, по которой Чапаев должен был рисовать палочкой по земле».

СТУДИЯ ГОРЬКОГО

Так многие запросто называют студию, подобной которой нет ни в одной стране, кроме нашей. Ее официальное название звучит слишком длинно: **Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.** Она появилась в 1948 году, а до этого с 1936 года действовала студия «Союздетфильм». Из названия студии следует, что профиль ее работы строго ограничен созданием картин, адресованных юным зрителям. А такого и вправду нигде не существует, хотя ленты для детей в разных странах делаются. Но мало, от случая к случаю. Здесь же все сориентировано исключительно на детскую аудиторию.

По сравнению с «Мосфильмом» студия Горького не поражает размахом: и съемочных павильонов у нее поменьше, и фильмов соответственно. И все же в 80-е годы здесь создавалось почти 20 полнометражных картин в год: сказки и фантастика, исторические ленты и современные. А главное — картины эти добрые, интересные. И до сих пор

многие из них пользуются у ребят и у взрослых успехом.

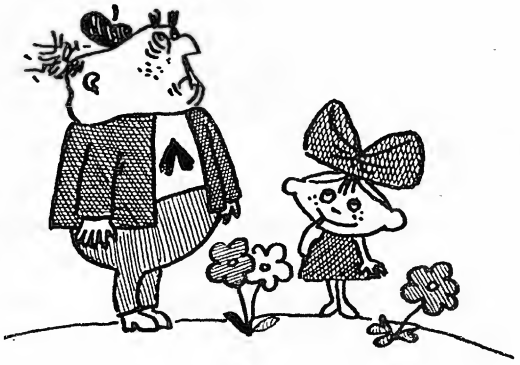
Раз студия снимает картины для ребят, то и актеры в ее кинофильмах — в основном дети. Бывает, что искать подходящего героя помощникам режиссера и ассистентам приходится долго: на детских киносеансах, на пляже, на стадионах. Они присутствуют на уроках, наблюдают за ребятами во время перемен в школах.

Десятки ребят приглашают в студию. С ними знакомится режиссер. Он отбирает кандидатов.

Ассистент прочитывает с отобранными ребятами сценарий, следя за тем, кто и как воспринимает и понимает прочитанное. Наконец, некоторых вызывают на пробу.

Особенно сложна и ответственна работа режиссера с актером-ребенком во время съемок.

Снимать детей трудно. Надо, допустим, плакать на съемочной площадке, а мальчишку разбирает дурашливый смех. Девчонка, к



примеру, хочет играть в куклы, а ей взрослые дяди и тети твердят, что сейчас не время, сейчас нужно заняться совсем другим делом.

— Вот это твоя мама! — говорит ей ассистент, показывая на актрису.

— Нет, моя мама дома, — причитает испуганная светом прожектора девочка и начинает хныкать.

Тогда режиссер затевает хитрую игру. Дети быстро в нее включаются и обо всем ином забывают. А съемка уже идет полным ходом. И так каждый день. После мучений с маленькими исполнителями наступает момент, когда достигается нужное состояние: игра преобразуется в реальность — и фильм получается...

За время существования студии здесь было создано более 400 художественных фильмов. Работали такие крупные киномастера, как **Яков Протазанов** и **Сергей Герасимов, Станислав Ростоцкий** и **Лев Кулиджанов, Александр Роу** и **Леонид Луков, Василий Шукшин** и **Яков Сегель**. Они воспитали и плеяду режиссеров, которые всецело посвятили себя детскому кинематографу. Среди них самую большую известность приобрели **Илья Фрэз**, снимавший картины о школе, и **Владимир Грамматиков**, посвятивший ряд фильмов самым маленьким. А вместе с ними творил и мастер фантастического фильма **Ричард Викторов** — ему принадлежат отмеченные разными наградами картины «Москва—Кассиопея», «Отроки во Вселенной» и «Через тернии к звездам».

Американский фильм «Убить пересмешника» (1962) сразу получил две награды: «Оскара» был удостоен Грегори Пек как лучший актер — исполнитель главной роли, а на Каннском кинофестивале картина завоевала приз за лучший актерский ансамбль. Пек тогда сказал о своих юных партнерах — девятилетней ***Мэри Бэдхем*** *и тринадцатилетнем* ***Филиппе Эльфорде:*** *«Дети верят в то, что делают, и не притворяются. Они играют самих себя в самых драматических ситуациях. Я считаю, что любой актер, несмотря на его опыт, может поучиться у детей».*

ДЕТИ-АКТЕРЫ

В театре детей играют худенькие актрисы маленького роста. И голос у них на детский похож. Таких исполнителей принято называть **травести** — это слово происходит от французского глагола travestir, что значит «переодевать». Когда идет спектакль, зрители в театре быстро забывают, что перед ними взрослые люди, играющие детей.

В кино такая условность невозможна: никто происходящему на экране не поверит. Поэтому детей часто приглашают на съемки в кино.

Каждый ребенок проходит через своеобразное сито — отбирают самых подходящих

Коля Бурляев («Иваново детство»)

для данного фильма малышей или подростков. **Наташа Защипина**, например, начала сниматься, когда ей было всего пять лет. Мама возила ее на студию Горького, где она сыграла девочку Катю в фильме «Жила-была девочка». Чуть подросла — и новые роли: в фильмах «Слон и веревочка» и «Первоклассница». А когда Наташа закончила школу, то поступила в институт кинематографии, стала актрисой в театре Сатиры.

Яша Сегель в детстве снимался в фильме «Дети капитана Гранта», а когда вырос, связал свою судьбу с кинорежиссурой и начал делать фильмы о детях. Профессию художника избрал **Ливий Щипачев** — он в 30-е годы сыграл главную роль в фильме «Тимур и его команда». Но больше всего из детворы вырастало актеров и актрис — **Лена Проклова** и **Жанна Болотова**, **Таня Друбич** и **Витя Косых**... А **Коля Бурляев**, сыгравший в фильме Андрея Тарковского «Иваново детство», стал и актером, и режиссе-

ром. Массу кинематографических профессий освоила и **Нина Шорина** — она появилась на экране еще в начале 50-х годов в роли веселой девчонки Нюрки в картине «Огни на реке». Теперь это режиссер, работающий в анимации, завоевавший множество международных наград, и сценарист, и педагог — все в одном лице.

Вот такие дороги открыло кино мальчишкам и девчонкам, проявившим свои способности в детские годы.

Вокруг кино

С первых лет своего существования кино очень интересовало подростков. Им хотелось знать все: как живут актеры, как снимаются фильмы. Почитайте письмо пятнадцатилетней Кати Семеновой, посланное ею в 1927 году в организацию, которая ведала созданием кино в нашей стране. Орфография автора сохранена без изменений.

«Я прошу ответить мне на следующие вопросы, меня интересующие:

1) Почему у актрист звучное и красивое имя и фамилье я слыхала, что актриста может переменить свое име и фамилье правда или нет.

2) Если артисты живут в Москве, а им нужно снимать кино в Париже, то оне подделавают дикарацию илиже на самом деле ездят в Париж. Если да, то оне очень сщастливы и побывают везде.

3) Кому дают хорошие роли и кому плохие.

4) Говорят, что Ильинский гдето убился. Правда или нет. Если да, то очень жаль.

5) У нас говорят, что Мери Пикворд застрелилась, правда или нет. Если правда, то очень жаль. Я очень люблю смотреть кино с ее участием и вообще она мне очень нравилась.

6) Мне ужасно хочется увидать хотя один раз следующих артистов: 1) Мери Пикфорд, 2) Н. Ванчанзе, 3) В. Харта, а особенно Ильинского.

7) Учат или нет кино-актристу танцам, играть на форте-пианино и катаются или нет кино-артисты на конях. Я бы ужасно хотела выучиться этому.

Катя Семенова».

ИЗ ЛАБИРИНТА ТЕХНИКИ — В ЦАРСТВО ПРИРОДЫ

В 1933 году в Москве открылась новая киностудия, которая стала выпускать только **научно-популярные фильмы.** Их тогда называли техническими, а саму студию — «Мостехфильмом».

К числу первых работ студии надо отнести две серии фильмов: одна посвящалась автомобилю, другая — трактору. В ту пору эти машины пользовались особой популярностью у молодежи, и благодаря кино удалось подго-

товить целую армию шоферов и трактористов, так необходимых народному хозяйству в 30-е годы.

А через несколько лет наряду с учебными фильмами на студии приступают к выпуску уже научно-популярных лент.

Сюда приходят люди, влюбленные в технику или в природу. Многие сменили ряд профессий, прежде чем стать кинематографистами.

Режиссер **Александр Згуриди**, например, вспоминал, как он был дровосеком, потом чистил от снега крыши домов, продавал на улице папиросы. Он увлекался живописью и музыкой, спортом и охотой. К этому надо добавить еще службу в армии и работу на строительной площадке, пробу сил в журналистике и концертные выступления. Можно найти в биографии этого человека и такие профессии, как юрист и спортивный судья. А главным делом жизни стало все-таки кино.

На студии Згуриди появился, когда ему исполнилось 28 лет. Он был не один, а со своим другом — художником **Михаилом Пискуновым**. Начали работать вместе: Згуриди в качестве режиссера, а Пискунов как кинооператор. Работали и одновременно учились, познавая секреты новой профессии.

Что за кадром

Просто ли снять научно-популярный фильм? Ответ на этот вопрос дает режиссер А. Згуриди:

«В 1935 году нам поручили снять фильм о жизни птиц — первый биологический фильм... Это был фильм «Пернатая смена». Мы снимали его в Астраханском заповеднике, в низовьях Волги...

В этих дебрях, почти сплошь затопленных водой, весной поселяется множество самых разнообразных птиц: изумительные по красоте большие и малые цапли, желтые цапли, красавицы каравайки, кваквы, бакланы, серые цапли...

Останавливаются здесь на отдых и множество перелетных птиц.

Вот сюда, в этот «птичий рай», и приехали мы снимать фильм...

По восемь-десять, а иногда и по двенадцать часов просиживали мы на сырой болотной земле в укрытиях, построенных из свежих веток. Съедаемые комарами, одно жужжание которых приводило нас в трепет, изнывая от тридцатиградусной жары, мы терпеливо ждали наиболее интересного поведения птиц и с помощью длиннофокусной оптики вели съемку.

О, какие это были мучительные часы! Я и сейчас еще не могу спокойно вспоминать о них.

Зато как мы были счастливы, когда нам удавалось что-нибудь заснять!»

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Звуковое кино открыло дорогу **музыкальному фильму.**

Правда, и в немом кино музыка тоже была, но она лишь иллюстрировала происходящее на экране, дополняла то, что зритель видел. Сидящий в зале тапер играл на пианино или рояле, сопровождая беззвучное изображение своими импровизациями. Если речь шла о чем-то грустном, он играл грустную мелодию, если возникала смешная сценка, были веселые нотки.

С приходом звука в кино музыка органично вошла в фильм, став частью экранного повествования. Ее записывали заранее, и теперь она могла более глубоко раскрывать сюжет картины, характеры действующих лиц. А зритель мог не только увидеть оркестр, певцов и музыкантов, но и услышать их. Причем звук и изображение полностью совпадали, воспроизводились синхронно, одновременно. Более того, музыка в звуковом кино породила вереницу новых жанров, которых прежде не существовало. Например **кинооперетту, кинооперу** и **кинобалет, киноревю** и **мюзикл.**

Зачинателями музыкального фильма у нас выступили кинорежиссеры — **Григорий Александров** и **Иван Пырьев**. Они создали в кино жанр **музыкальной комедии**, где музыка определяла содержание картины и сама становилась ее героем. Ученик Эйзенштейна Григорий Александров прославился своими веселыми, искрящимися юмором комедиями: «Веселые ребята», «Светлый путь», «Весна»... А самую большую популярность приобрела его картина «Волга-Волга». Там почтальон Стрелка сочиняет прекрасную песню о русской реке и хочет выступить с ней на конкурсе самодеятельности в Москве. Но ей мешают, не верят в талант молодой исполнительницы. И все-таки она пробивается, выходит на сцену, и песня Стрелки захватывает всех — ее уже знают: пока героиня добиралась до столицы, она пела ее в дороге, и песня сразу разнеслась по стране...

Без песен Александров не мог обойтись и в других фильмах. Его картины всегда были полны оптимизма, хотя в них было немало сатирических красок.

Иные фильмы делал Иван Пырьев — мягкие, лирические, задушевные. Тоже комедии, тоже музыкальные. Однако они больше были похожи на оперетты — герои фильмов пели с

экрана о любви. «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» — в этих лентах, поставленных Пырьевым, нашла яркое отражение тема созидательного труда.

Наша страна в 30-е годы была подобна большой стройке — строили новые города и дороги, заводы и фабрики, и кинематограф стремился передать трудовой порыв масс. Всем очень нужна была хорошая, бодрая песня, которая «строить и жить помогает». Такая песня и пришла с экрана. А в ее создании важную роль сыграли композиторы **Дмитрий Шостакович, Исаак Дунаевский, Тихон Хренников**. Их песни завоевали огромную любовь самых разных людей.

Полюбили зрители и актеров, снимавшихся в музыкальных комедиях. Больше всего **Любовь Орлову** — ее они увидели в фильмах Александрова. И еще **Марину Ладынину**, которая исполняла главные роли в фильмах

Валентина Серова («Девушка с характером»)

Пырьева. Они стали настоящими кинозвездами, самыми известными актрисами — их знали все от мала до велика. А наряду с ними в число любимцев вошел джазовый певец **Леонид Утесов** — мало кто представлял, что он дебютировал еще в немом кино, а звуковое кино сделало его знаменитым. Запели в фильмах 30-х годов и драматические актеры **Владимир Зельдин** и **Марк Бернес**, **Михаил Жаров** и **Борис Чирков**, **Валентина Серова** и **Людмила Целиковская**. Их своеобразные голоса придали экранным образам неповторимое очарование и особую привлекательность.

Одновременно шел и новый процесс — в кино потянуло оперных исполнителей. Там они и пели, и играли. **Федор Шаляпин** блестяще показал себя в экранизации «Дон Кихота», а **Сергей Лемешев** раскрыл свои вокальные и актерские возможности в фильме «Музыкальная история» — эту картину поставил **Александр Ивановский**, продолживший интересные поиски в области музыкального фильма.

Что за кадром

«Веселые ребята» — фильм о пастухе, который становится солистом и руководителем эстрадного ансамбля. Играет героя Леонид Утесов. А вместе с ним — стадо его подопечных: коровы, овцы, свиньи. В одной из сцен пастуха, принятого по ошибке за иностранного маэстро, приглашают в гости на фешенебельную дачу. Пастух принимает при-

глашение. Но за ним тянется и все стадо. Пока гости и хозяева танцуют, животные разбредаются по дому и добираются до накрытого стола. О том, как снимали эти сцены, рассказывает режиссер Г. Александров:

«Начали с поросенка. Поставили его перед тарелкой с коньяком, ткнули носом, и, к нашему удивлению, поросенок с удовольствием вылакал коньяк и превратился в пьяного хулигана. Шатаясь и хрюкая, он ходил по столу, ронял бутылки, сбрасывал тарелки, лихо поддевая их своей хрюшкой, и смело прыгал в неизвестность... Мы ловили его на лету, чтобы он не разбился...

Ободренные удачным экспериментом с поросенком, мы решили попробовать это на огромном быке, которого выбирали на мясной бойне. Поставили перед быком полведра водки и стали ждать... Бык долго принюхивался. Пробовал, но не набрасывался. В конце концов стал пить водку, но во хмелю оказался буйным. Он разорвал веревку, которой был привязан, выбежал во двор студии «Мос-

фильм» и начал гоняться за людьми, которые в страхе разбегались и прятались. Мой ассистент приехал на мотоцикле, пьяный бык бросился за ним...

Меня вызвали в дирекцию:

— Что это вы там устраиваете бой быков! Во двор выйти невозможно!

Сурово сказали:

— Уберите быка немедленно.

Но как его убрать?!

Решили вызвать пожарную команду и струями воды... загнали быка в гараж и заперли. Что делать?..

И вот неожиданно появился симпатичный старичок с синими смеющимися глазами. Он был ветеринар-пенсионер.

— Вам надо, чтобы бык был пьяный, но тихий?

— Совершенно верно!

— Быку надо дать водки и изрядно разбавить ее бромом. И тогда он будет и пьяный, и тихий. Пошатается немного, ляжет и уснет.

Приняв необходимые предосторожности, попробовали. Ура! Все получилось как надо... Одно мгновение смеха было снято».

УОЛТ ДИСНЕЙ И ЕГО ГЕРОИ

Имя **Уолта Диснея** широко известно во всем мире. Это крупнейший и талантливейший мастер мультипликации, выросший из

художника в режиссера мирового класса и создавший в Америке огромную студию по производству рисованных фильмов для детей. Там и сейчас работает множество художников.

Дисней пришел в кино, когда оно стало звуковым, и начал делать в Голливуде короткие мультфильмы с постоянными героями, которых полюбили как дети, так и взрослые. Это мышонок Микки Маус, утенок Дональд и собака Плуто. Они переходили из фильма в фильм, играя самые разные роли и в то же время оставаясь самими собой. Им вечно приходилось с чем-то бороться: то с техникой, то с другими зверями. Но почти всегда веселая и находчивая троица побеждала.

В середине 30-х годов у Диснея появились новые герои — он сделал замечательный фильм «Три поросенка», а до этого вывел на экран девочку Алису и кролика Освальда из сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес».

Большую известность приобрели у зрителей и его страшные истории, происходившие ночью на кладбище, — фильм «Пляска скелетов», сопровождаемый музыкой Сен-Санса и Грига, производил сильное впечатление и коекого пугал. Особенно маленьких детей. Но недолго: скелеты иногда вызывали жалость, а иногда и смех. А как они забавно играли, словно на ксилофоне, постукивая друг друга по голому позвоночнику!

От маленьких картин Дисней быстро переходит к большим, полнометражным — на час или даже на полтора часа демонстрации. И создает свои знаменитые фильмы: «Белоснежка и семь гномов», «Бэмби», «Думбо», «Пиноккио»... Они и сегодня пользуются неизменным успехом.

У нас Диснея полюбили не только зрители, но и мультипликаторы и стали ему подражать: и в рисунке, и в трюках, и в ярких красках... Пока не появилось новое поколение художников, которые решили отказаться от манеры великого американца и создать что-то свое.

Вокруг кино

Успех фильмов привел к появлению чудесной страны. Это произошло в 1955 году. Примерно в полусотне километров южнее Голливуда, в Анахейме, открылся ***Диснейленд*** *— парк аттракционов. С огромным воодушевлением занялся Дисней строитель-*

ством страны своей мечты. Чудеса появлялись одно за другим, поражая размахом изобретательности.

Вот красочный уголок Дикого Запада времен его освоения переселенцами. Тут можно прокатиться в настоящем почтовом дилижансе с упряжью в шесть лошадей или проскакать на муле. Между поднявшимися на ровном месте холмами с шумом низвергается водопад. Из темного туннеля выезжает поезд, на котором можно совершить путешествие вокруг всей страны.

С высокого берега видны притаившиеся в кустарнике могучие хищники и слышно их жуткое рычание. А огромные слоны с удовольствием плещутся в бассейне и пускают хоботами целые фонтаны брызг. На остров-

ке воздвигнуто бревенчатое укрепление. В нем можно укрыться и отстреливаться, подобно героям Фенимора Купера. По широкому водному простору, шумя колесами, величественно плывет пароход, на котором работал лоцманом Марк Твен. С палубы виден островок, где прятался Гек Финн с беглым негром Джимом.

Все чудеса возникают здесь не по мановению волшебной палочки, а при помощи поворота рукояток, включения рубильников, моторов, трансляции грозного рева диких зверей через репродуктор с записи на магнитофонной ленте. Сказочное чудо Диснейленда — это чудо современной техники.

Диснейленд быстро стал общеамериканской достопримечательностью, как Ниагарский водопад и Йеллоустонский парк. Ежегодно его посещают пять миллионов человек.

В ГОДЫ ИСПЫТАНИЙ

ИХ ОРУЖИЕ — КИНОКАМЕРА

Первыми встретили войну наши кинохроникеры и кинодокументалисты. Они снимали митинги в разных городах страны и запись добровольцев на фронт. И сами стали добровольцами.

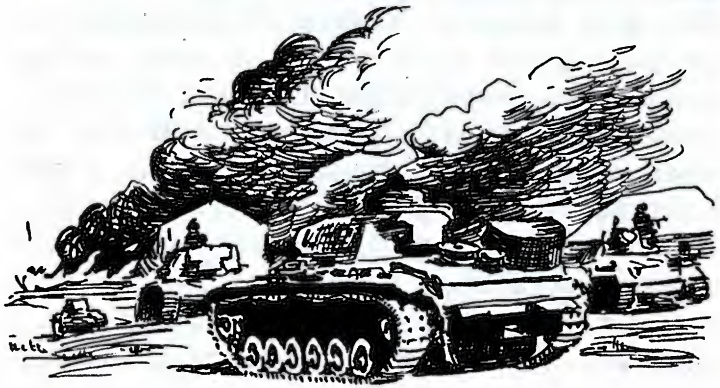
236 кинооператоров направились на все фронты вести боевые кинорепортажи — от Белого до Баренцева моря. Среди них были те, кто уже воевал: в республиканской Испании, на озере Хасан и реке Халхин-гол, в Финляндии... Это **Роман Кармен** и **Борис Макасеев**, **Соломон Коган** и **Виктор Доброницкий**. А рядом с ними были совсем молодые люди, только что окончившие институт кинематографии: **Владимир Сущинский** и **Мария Сухова**. Они сложили головы на боевом посту. Сущинский погиб в 1942-м — он снимал, стоя в полный рост, как шел ожесточенный артиллерийский обстрел, и его жизнь оборвал вражеский снаряд. Сухова ушла из жизни в 1944-м — она сражалась в партизанском от-

ряде и одновременно вела съемки. Мария получила тяжелое ранение, напоровшись на немецкую мину. Умирая, девушка успела сказать, куда она спрятала снятую пленку...

Многие не вернулись с фронта. Некоторые были ранены, долго находились в госпитале. Были и такие, кто так и не смог потом работать в кино, остался инвалидом.

Имена героев решили написать на огромной мраморной доске. Ее можно было увидеть в фойе Театра-студии киноактера на Поварской улице в Москве, где в послевоенные годы располагался Дом кино. А когда он переехал на новое место, там тоже была сооружена такая мемориальная доска — это на Васильевской улице, в доме № 13. Она напоминает о тех, кто отдал свою жизнь за Родину, снимая кинохронику военных лет.

Кстати, снято за годы войны было немало — три с половиной километра пленки. Бесценные кадры Великой Отечественной не лежат мертвым грузом на архивных полках —



их постоянно используют в своих фильмах мастера кино новых поколений. И всякий раз при этом открывается что-то новое.

Сотни документальных картин, посвященных войне, вышли на экраны нашей страны, а самой большой из них стала знаменитая многосерийная лента «Великая Отечественная». Ее сделал режиссер Роман Кармен. Эта картина обошла весь мир, показав зрителям разных континентов, какой ценой наш народ добился Победы, спасая человечество от фашистского порабощения.

Незабываемое

Из воспоминаний оператора кинохроники ***А. Богорова****, работавшего в блокадном Ленинграде:*

«Ранним утром... мы снимали разрушенные дома, работу спасательных команд. В предыдущую ночь фашисты бомбили город. Бомбы падали на Марсово поле, Петропавловскую крепость, Народный дом...

К концу дня я попал в зоологический сад. Здесь было тихо. Хищников отсюда вывезли еще в самом начале войны. Я снял пустые аллеи сада, сгоревшие от бомбежки здания обезьянника, разрушенный слоновник. Под его рухнувшими колоннами лежала любимица ленинградских малышей слониха Бетти. Она была мертва. Я пошел дальше. И совершенно неожиданно увидел в раковине для оркестра единственного живого представителя насе-

ления зоосада — маленькую обезьянку. Она сидела на задних лапках, а передние, как мне сначала показалось, сложила на брюшке. Чтобы не спугнуть обезьянку, я снял ее издалека, а затем стал осторожно к ней приближаться. Обезьянка сидела не двигаясь. Она не пошевелилась даже тогда, когда я подошел к ней близко. Она смотрела на меня грустными глазами, и вдруг я увидел, как по ее мордочке текут крупные слезы...

Обезьянка была ранена в живот. Передние лапки она прижимала к брюшку, прикрывая рану. А может быть, сидя в такой позе, она пыталась хоть немного успокоить нестерпимую боль?..

В саду словно стало еще тише. Сюда не доносился городской шум. Я стоял подавленный и беспомощный возле раненой обезьянки и не мог ни помочь ей, ни отойти от нее.

Тишину нарушил вой сирены. Опять воздушная тревога».

КОГДА ПУШКИ СТРЕЛЯЮТ — МУЗЫ МОЛЧАТ?

Старое изречение о том, что музы молчат, когда стреляют пушки, как ни странно, не подтвердилось в годы войны: музы не молчали даже во время тяжелых испытаний. Мастера искусств встали в общий строй, подчинив свой талант, свое мастерство патриотическим целям.

Немалый вклад в борьбу с фашистами внесли кинематографисты, работавшие над созданием игровых фильмов.

Правда, от некоторых картин, начатых еще до войны, пришлось отказаться, а другие надо было срочно переделывать, чтобы приблизить их к событиям страшного времени.

Так, почти законченный фильм «Машенька», рассказывающий о любви шофера такси Алеши и телеграфистки Маши, решили завершить новыми кадрами — герои картины теперь отправлялись на фронт, там они и встречались после долгой разлуки.

Валентина Караваева («Машенька»)

Однако делать большие фильмы в условиях военного времени становилось все

труднее. И на смену таким картинам приходят совсем короткие ленты, содержание которых укладывается в десять, двадцать, максимум тридцать минут. Это так называемые **«боевые киносборники»**, состоящие из нескольких новелл.

В них вновь ожили на экране любимые народом киногерои Максим и Стрелка, в них родились и новые герои, такие, как повар Антоша Рыбкин, сменивший шумовку на винтовку, в них появились яркие, карикатурно-сатирические образы врагов — фашистских солдат, генералов и самого бесноватого фюрера.

ПОЕЗД ИДЕТ НА ВОСТОК

Осенью 1941 года, когда бомбежки Москвы усилились и столичные киностудии оказались в опасности, советское правительство приняло решение об их эвакуации в Среднюю Азию.

Там, в глубоком тылу, вдали от фронта, была организована новая студия. Она состояла из трех: «Мосфильма», «Ленфильма» и студии Горького. Назвали эту большую организацию Центральной объединенной киностудией художественных фильмов. Сокращенно — ЦОКС.

ЦОКС обосновалась в Алма-Ате в здании Дворца культуры и в городском кинотеатре «Ала-Тау», а кинематографистов разместили в

местных гостиницах. Места было мало, и потому актеры, режиссеры и операторы ютились в тесноте: в каждой комнате по нескольку человек, как в коммунальной квартире. Но жили дружно. Потом сюда же приехали студенты и преподаватели института кинематографии — они не только учились, но и работали, помогая новой студии чем могли. И конечно, снимались в фильмах, которые тут делали.

В первую очередь необходимо было завершить работу над картинами, которые начали снимать еще в Москве и Ленинграде. Здесь же создавалась и первая картина военного времени — «Секретарь райкома» режиссера Ивана Пырьева, открывшая серию фильмов о народных мстителях.

В отличие от других кинопроизведений тех лет «Секретарь райкома» был снят в весьма сжатые сроки — всего за шесть месяцев. Затраты на картину были минимальными: многого не хватало и на всем экономили. Зато трудности искупались общим энтузиазмом съемочной группы и, конечно, самого режиссера — темперамент Пырьева заражал и объединял всех.

Картина была далека от совершенства, но имела в ту пору огромный зрительский успех. В этом была заслуга прежде всего исполнителя главной роли — прекрасного актера **Василия Ванина**. В образе секретаря райкома Степана Кочета, ставшего руководителем под-

польного движения, он воплотил лучшие качества советских людей, вступивших в борьбу с фашистскими захватчиками.

Кочет попадал к немцам в плен и разыгрывал перед ними мужичка-простачка, который не прочь был выпить и закусить за чужой счет. Ему все-таки удавалось обмануть фашистов — он одерживал верх над врагами и бежал к партизанам...

Любовь к Родине и ненависть к фашистам — этими чувствами были наполнены и остальные фильмы, созданные в Алма-Ате: «Она защищает Родину» **Фридриха Эрмлера**, «Радуга» **Марка Донского** и «Два бойца» **Леонида Лукова**. А творивший здесь Сергей Эйзенштейн решил обратиться к событиям далекого прошлого, и его историческая картина «Иван Грозный» была воспринята как патриотический гимн. Царь Иван IV, прозванный Грозным, боролся за то, чтобы мелкие разрозненные княжества объединить в единое и могучее Государство Российское. И режиссер Эйзенштейн увидел в прошлом призыв к единению всех народов нашей страны перед лицом грозной опасности.

Что за кадром

*Артист **Георгий Милляр** рассказывал о том, как он играл Кощея Бессмертного в одноименной сказке:*

«Работая над ролью Кощея, мы обратились к тевтонскому эпосу... Аскетизм, неумо-

лимость, озлобленность «рыцарей» средневековья — все вобрал этот образ. Вид у меня был отвратителен, страшен. Во время съемок лошадь не подпускала меня близко. Завидев даже издали, она в страхе шарахалась. Едва ей развязывали глаза (приходилось завязывать), она сбрасывала меня прочь... Поиски костюма и грима были мучительны. «Кощей без бороды — это не Кощей», — говорили мне. У моего Кощея были голый череп, сзади прямые волосы, переломленный нос и тупой выдающийся подбородок, он был в пластмассовом панцире, из которого росли острые костяные крылья.

Был я и в молодости худым, но во время эвакуации среднеазиатская малярия иссушила меня до предела. Я стал «живым» скелетом, и оператору было со мной легко работать. Он снимал меня снизу, чтобы Кощей казался еще выше... Самым выразительным и удавшимся мне эпизодом считаю Кощееву смерть. Помните: скелет «ворога» кладут на землю, земля растрескивается, смыкается, и трава на ней не растет больше никогда. Кощей оказался смертен, как и мировое гос-

подство Гитлера оказалось мифом. Для меня роль Кощея наиболее выстраданная. В ней не только след творческих мук, но и память о тех тяжких годах, когда все мы жили жгучей ненавистью к фашистским завоевателям и жаждали дня победы».

ФИЛЬМЫ ИЗ ПОСЛЕВОЕННОЙ ИТАЛИИ

Закончилась Вторая мировая война, и стали снимать картины о том, как живут простые люди после таких страшных потрясений. Особый успех у нас имели в 50-е годы итальянские фильмы — очень добрые и в то же время горькие. Они рассказывали о войне и о послевоенном времени. О тех, кто потерял родных и близких. О тех, кто лишился крова и работы.

Такие картины, такой откровенный, правдивый взгляд на мир сами итальянцы назвали **неореализмом** — новым реализмом, не в пример старому, который сильно приукрашивал, а то и просто искажал на экране реальную жизнь.

Первой мы увидели картину «Рим — открытый город», поставленную в 1945 году режиссером **Роберто Росселлини**. Она с документальной точностью воспроизводила страшное время, когда у власти в Италии были фашисты: голод, аресты, расстрелы. Люди разных сословий и взглядов поднялись на борьбу, но не всегда им удавалось добиться победы.

Фильм кончался трагически: на одной из площадей города фашисты расстреливали священника-патриота и подпольщики не могли ему помочь. Потом камера взмывала вверх и зрители видели Рим со всех сторон — это символ надежды, вера в то, что город станет открытым и свободным.

За этой картиной последовали другие. Снимали их, как правило, на натуре — на улицах или пустырях, а кроме актеров на съемки часто приглашали обычных людей, жителей большого города и его окрестностей. И играли они, в общем-то, самих себя. Сюжеты таких картин не надо было выдумывать — они были взяты из повседневной жизни. После войны проблем и трудностей прибавилось и многим было тяжело.

Режиссер **Витторио Де Сика** решил рассказать о безработице и сделал поразительный фильм «Похитители велосипедов», а на роль главного героя взял не актера, а настоящего рабочего. И картина прозвучала совершенно по-новому, покоряя зрителей правдой и достоверностью. Она добралась до Америки, где получила большой приз от Американской академии киноискусства — знаме-

нитый «Оскар», а затем пошла по всему миру, завоевывая сердца миллионов людей...

Сюжет ее прост. После вынужденного двухлетнего безделья Антонио Риччи наконец получает место расклейщика афиш. Но для работы ему необходим велосипед. Жена Антонио Мария закладывает простыни — последнее достояние семьи, чтобы выкупить из ломбарда велосипед мужа. Расклейщик принимается за работу, но не проходит и часа, как какой-то вор уводит его велосипед. Антонио безуспешно пытается догнать вора, обращается за помощью в полицию, но там не до него. Тщетно пытается Антонио найти свой велосипед на рынке, где торгуют краденым. Наконец он случайно замечает укравшего велосипед парня и пытается его поймать. Преследуя вора, Риччи до вечера кружит по всему городу в сопровождении своего сынишки Бруно.

Когда же Антонио наконец настигает вора, ему приходится уйти ни с чем: у него нет ни свидетелей, ни доказательств. Доведенный до отчаяния, Антонио решает в свою очередь украсть оставленный кем-то без присмотра велосипед, но делает это так неумело, что его сразу же ловят, и только слезы Бруно спасают его от ареста.

О безработице повествовала и картина режиссера **Джузеппе Де Сантиса** «Рим, 11 часов» — речь в ней шла о том, как на одной из столичных улиц собралась огромная толпа: несколько сотен женщин пришли сюда, чтобы получить работу. А требовалась всего одна

машинистка. Людям не повезло: под напором лестница старого дома рухнула, были жертвы. И случилось это утром, в 11 часов. Об этом случае написали все газеты, а Де Сантис снял художественный фильм, полный горечи и боли за людей.

А вот картина режиссера **Пьетро Джерми** «Машинист». Ее герой, устав от «каторжной» работы, которая длится 12—14 часов в сутки, засыпает в кабине паровоза и проскакивает на красный свет. Его за это выгоняют на улицу... Опять безнадежная ситуация.

И только в ленте «Крыша», поставленной Де Сикой, появляется свет надежды на лучшую жизнь — там молодоженам друзья помогают построить дом. Всего за одну ночь. Если к утру не будет крыши, полиция снесет эту постройку — таков закон. К счастью, им удается все сделать до рассвета: крыша над головой есть, жить можно.

Когда кончилась послевоенная разруха, кончился и неореализм, уступая дорогу веселым историям — люди смеются с экрана, поют и танцуют. Значит, им стало легче и лучше.

Это было впервые

*Впервые в мире в 1961 году американская авиакомпания TWA во время рейса из Нью-Йорка в Лос-Анджелес показала пассажирам картину на борту самолета. Это был фильм «Одержимая любовью» с участием актрисы **Ланы Тернер**.*

И СНОВА О МИНУВШЕЙ ВОЙНЕ

Писатель **Илья Эренбург** говорил, что в годы войны кино было черно-белым и только после войны оно стало цветным, многоцветным: в нем появились все цвета радуги. Но речь идет совсем не о цвете. Имеется в виду иное. В лентах послевоенных лет режиссеры пользовались, образно говоря, двумя красками, и фильмы были наполнены двумя полярными чувствами — любовью к Родине и ненавистью к врагам.

Война давно окончилась. И раны от нее страна залечила. Однако кинематограф вновь и вновь обращался к ней. И, вспоминая об этом страшном прошлом, киномастера стремились рассказать о том, что было, ничего не скрывая, ни о чем не умалчивая. Фильмы оставались черно-белыми, а психологических красок стало гораздо больше. Именно в этом смысле картины конца 50-х — начала 60-х годов можно назвать многоцветными.

Одним из первых таких фильмов была картина «Судьба человека». Ее поставил по рассказу писателя Михаила Шолохова режиссер **Сергей Бондарчук**. И сам сыграл в картине главную роль. Солдат Андрей Соколов потерял во время войны все: дом, жену и сына. На фронте попал в плен, откуда бежал и чудом спасся. А когда вернулся в родные места, то увидел вместо своего дома пепелище... И тогда он усыновил беспризорного мальчугана, вновь обретя смысл жизни.

Алеша Скворцов был намного моложе Андрея Соколова, он тоже воевал как солдат, а с фронта не вернулся. Это герой картины режиссера **Григория Чухрая** «Баллада о солдате». Зрители уже знают, что Алеша погиб: с этого начинается повествование. А дальше идут воспоминания об этом человеке. Он подбил вражеский танк, за что его хотели наградить, но паренек вместо награды попросил у генерала отпуск, чтобы встретиться с мамой и починить крышу дома. Случилось так, что эта встреча продолжалась несколько минут — все остальное время Алексей раздарил другим людям, а для себя ничего не осталось... Оба фильма — «Судьба человека» и «Баллада о солдате» — завоевали немало наград у нас и за рубежом.

Бондарчук и Чухрай сами воевали, они хорошо знали беды той поры. А совсем не военный человек **Михаил Калатозов** тоже сделал картину о войне. Да какую! Фильм «Летят журавли» с грандиозным успехом прошел по всему миру — картина получила особую премию на Всесоюзном кинофестивале в Москве и главный приз — «Золотую пальмовую ветвь» — на Международном кинофестивале в Канне (Франция).

Большой успех ожидал и картину «Иваново детство», снятую по рассказу писателя Владимира Богомолова молодым режиссером **Андреем Тарковским**, — у нее 15 международных призов. Это сильный и жестокий рассказ о маленьком разведчике, собирающем

Татьяна Самойлова («Летят журавли»)

важные сведения о фашистах и передающем их советскому командованию. Детства у Ивана фактически не было: мать убили немцы и он остался один. Есть у него только короткие сны о прошлом: мать, стоящая у колодца, лошадь и яблоки, рассыпанные на дороге... И вот что удивительно: эту трагическую ленту поставил молодой человек нового поколения. Ему было всего 9 лет, когда началась война, и об этом времени он знал только от старших. Да еще книжки читал про войну и фильмы об этом смотрел. А картина получилась и правдивой, и яркой, незабываемой — настоящее произведение искусства.

Сколько лет прошло с тех пор, как отгре-

мели залпы военных лет? Но тема войны с экрана не сходит. Прав был Чухрай, когда говорил: «Это время навсегда ушло от нас и навсегда останется с нами».

Вокруг кино

Вот какой необычный отклик получил фильм «Летят журавли» после выхода на экран в 1957 году. В адрес режиссера Михаила Калатозова пришло письмо из ФРГ:

«Многоуважаемый господин Калатозов, вчера я видел Ваш прекрасный фильм...

Я думаю, что Ваш прекрасный фильм «Летят журавли» доказал, насколько трафаретно и глубоко неверно многое из того, что некоторыми западными кругами выдается за правду о России...

Я убежденный немецкий патриот. Но я издавна питал глубокую симпатию к русскому человеку (независимо от его теперешней политической ориентации), хотя многие мои родственники — офицеры — погибли, сражаясь против русских...

Самое главное в картине, что людей не рисуют одними черными и белыми красками... Тонкие переходы от добра к злу делают этот фильм мастерским...

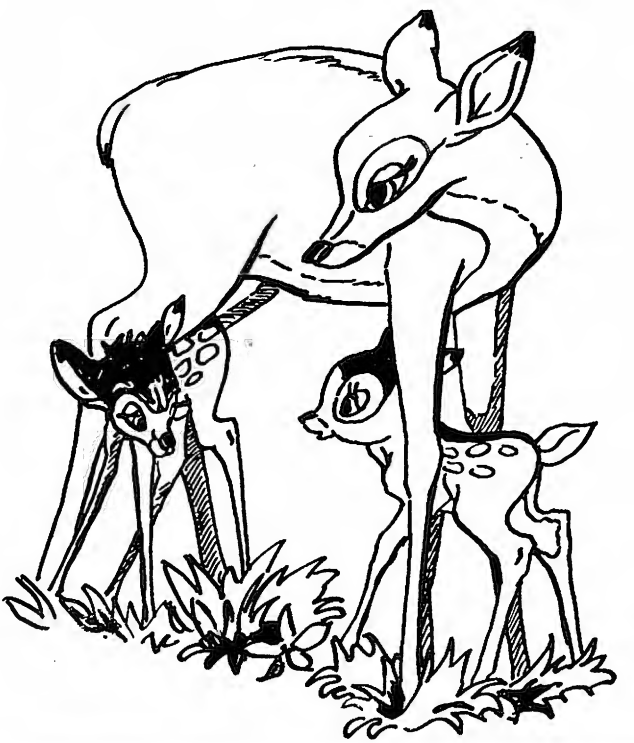
Картина подтвердила для меня лучшие стороны русской натуры, те, что я считал забытыми... Это чудесное открытие, и его подарил мне Ваш фильм.

Вы достигли этим фильмом большего, чем можно было бы достигнуть тысячами мудрых рассуждений. Вы показали русского человека, любящего, страдающего и одухотворенного. Этим Вы оказали своей стране очень большую услугу.

Вы приобрели друзей, которые, несмотря на все предвзятые мнения о Вашем Отечестве, сохранили свое собственное суждение о нем и которые всегда любили и будут любить широту и красоту русской души и русских просторов.

Ваш друг и почитатель граф фон К.».

НОВЫЕ ВРЕМЕНА



КОГДА ДОБРО ПОБЕЖДАЕТ ЗЛО

Сказку на экране всегда любили. Еще бы, здесь всегда добро побеждает зло и торжествует справедливость.

Киносказки снимали еще в эпоху немого кино. И первым сказочником, настоящим волшебником экрана, был французский режиссер Жорж Мельес. Он делал просто фантастические сказки, так называемые **феерии** (от слова «фея»). И играл в них сам, изобретая каждый раз что-то необыкновенное. Но все это происходило в полной тишине, тихо было в зале. А когда кинематограф стал звуковым, сказка на экране преобразилась.

У нас было два режиссера — **Александр Птушко** и **Александр Роу**, которые всю жизнь снимали киносказки.

Птушко работал на киностудии «Мосфильм» инженером-конструктором: делал куклы на шарнирах для объемных мультфильмов. И сам их начал снимать. От маленьких картин его потянуло к большим. Пер-

вой его большой постановкой была картина «Новый Гулливер» — там снимались 1 500 кукол и настоящий мальчик Вова Константинов, игравший пионера Петю в стране лилипутов. Это было невероятное зрелище, а у зрителей то и дело возникали вопросы: как же удалось снять лилипутов, которые жили своей жизнью, словно люди? И корабли как настоящие, и дворцы тоже, только маленькие. А пионер Петя чувствовал себя хозяином в царстве крошечных людей и помогал им в нужную минуту...

А дальше Птушко делал мультфильмы и игровые фильмы. Лучшие из них вы, наверное, видели: «Золотой ключик» и «Каменный цветок», «Садко» и «Илья Муромец», «Сказка о царе Салтане» и «Руслан и Людмила»...

Александр Роу начинал как помощник режиссера Якова Протазанова, тоже в 30-е го-

Кадр из фильма «Сказка о царе Салтане»

ды. Он, между прочим, выходец из Ирландии. И тоже очень любил сказку и свою любовь хотел передать детям. А работал этот режиссер на студии Горького, где поставил картин пятнадцать. Все сказки, которые сделал Роу, трудно перечислить. И русские среди них есть, и сказки других народов мира, а самые известные не забываются. Это «Василиса Прекрасная», «Кощей Бессмертный», «Конек-Горбунок», «Новые похождения Кота в сапогах», «Королевство кривых зеркал», «Морозко»...

Режиссер **Надежда Кошеверова** к популярному у детей жанру пришла несколько позже, а поставила она знаменитую «Золушку» и «Каина XVIII», «Старую-старую сказку» и «Как Иванушка-дурачок за чудом ходил»...

Одним словом, перед вами классики, проложившие дорогу молодым режиссерам. Они как бы всем говорят: сказка никогда не умрет.

И все же фильмов, снятых по сказкам, с каждым годом становится все меньше. Когда-то **Ролан Быков** поставил сказку Корнея Чуковского о докторе Айболите и современную сказку «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Когда-то режиссер **Владимир Бычков** тоже сделал две сказки: «Город мастеров» (по Т. Габбе) и «Русалочку» (по Г.-Х. Андерсену). Когда-то украинский мастер **Виктор Гресь** порадовал всех своей удивительной лентой «Черная курица, или Подземные жители». У этих картин есть награды на различных фестивалях у нас и за рубежом, успех им на долгие годы был обеспечен. Но современ-

ные постановщики теперь редко обращаются к сказке — дело это очень дорогостоящее, требующее больших затрат и усилий. Но верится, мы еще увидим на экране свои, отечественные фильмы, снятые по сказочным сюжетам.

Вокруг кино

Первый фильм-сказка, где действовали не куклы и не рисованные герои, был поставлен Александром Роу в 40-х годах и назывался «По щучьему велению». Он имел очень большой успех. И не только у нас. Картину показали в столице Швеции — Стокгольме. И вот как откликнулась одна из шведских газет:

«Этот русский фильм должны посмотреть все дети Стокгольма. Это — настоящая сказка, которая передается с чудесным юмором и массой восхитительных деталей. Исключительно хорошо использованы технические возможности. Лучшего фильма для детей мы не видели».

«ЗОЛУШКА»

Помните старую-престарую сказку о замарашке, которая стала принцессой? Ее сочинил еще в XVIII веке французский писатель Шарль Перро, а в 30-е годы XX века по-своему решил рассказать советский писатель **Евгений Шварц**. Он написал оригинальный сценарий, приблизив сюжет к детям нового поколе-

ния и подчеркнув мысль о доброте и трудолюбии, которые всегда приносят счастье.

По сценарию Е. Шварца режиссеры Надежда Кошеверова и **Михаил Шапиро** поставили в 1947 году на киностудии «Ленфильм» фильм «Золушка». Он вошел в классику нашего кино и до сих пор нисколько не устарел: его любят и смотрят не только дети, но и взрослые, вспоминая свое детство. Такое случается редко: обычно фильмы быстро стареют. А этот живет, доставляя всем радость и пробуждая добрые чувства.

Золушку сыграла актриса **Янина Жеймо** — она родилась в Польше, куда впоследствии и уехала. А память о себе оставила на всю жизнь. Маленького роста, белокурая, с лучистыми глазами и доброй улыбкой, Жеймо танцевала и пела веселую песенку про жука, словно девочка. Мальчиком в этом фильме выглядел и принц, влюбившийся в незнакомку, потерявшую на королевском балу хрустальную туфельку, — в этой роли зрители увидели

актера **Алексея Консовского.** А рядом с ними были другие замечательные исполнители: **Василий Меркурьев,** воплотивший образ лесничего, и неподражаемая **Фаина Раневская** в роли сварливой мачехи, и **Варвара Мясникова** — добрая фея, и, конечно, **Эраст Гарин** — ему досталась роль короля, который не все сразу понял в сказочной истории, однако сумел дать отпор козням въедливой и противной мачехи. Та все время стремилась сделать принцессой одну из своих дочерей и даже заставила Золушку надеть своей дочери туфельку на ногу. Но истина выяснилась, когда пришлось танцевать: у обманщицы ничего не вышло.

Песенку, которую Золушка поет в фильме:

Встаньте, дети, встаньте в круг,
Ты мой друг и я твой друг!
Старый, добрый друг! —

до сих пор иногда передают по радио.

Ее и теперь помнят те, кто видел эту киносказку. А если вы ее не видели, обязательно посмотрите — фильм показывают по телевизору, отмечая юбилеи создателей картины, которые давно ушли из жизни. Зато «Золушка» осталась.

Что за кадром

Практически ко всем фильмам нужны ***декорации.*** *А к сказочным — тем более. На киностудиях есть множество уникальных мастеров, которые сотворят любое чудо.*

Надо, например, построить мраморный дворец, и его возведут. Только из фанеры. Но она будет выглядеть как мрамор. Нужен фруктовый сад в весеннем цветении — сделают деревья, листья, цветы. Все — из подручных материалов (проволоки, бумаги, ткани). Необходим фонтан или бегущий ручеек — водопроводчики подведут трубы, и вот уже струится вода. Требуется дождь — и вода из десятков пожарных шлангов, пройдя через распылители, создаст полную иллюзию ливня. Нужна буря — и воздух, гонимый мощными пропеллерами, будет раскачивать деревья...

Все это делают бутафоры, маляры, столяры, декораторы и многие другие специалисты.

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Прежде чаще всего снимали мультики для самых маленьких. Это были сказки и легенды, былины и басни.

Со временем мультипликация обогащается новыми темами и жанрами. Появляются кинодетективы и пародии на них, фантастические картины и музыкальные фильмы, ленты, снятые по детским рисункам и по рисункам взрослых... И что самое любопытное: мультипликация на глазах взрослеет.

А вместе с тем в ней используются материалы, на которые раньше никакого внимания не обращали.

Так, польский режиссер **Витольд Герш** создает героев своего фильма «Ожидание» из папиросной бумаги: из скомканных листочков получаются Он и Она, которые любят друг друга и кружатся в счастливом танце. А потом приходит человек с трубкой и ненужную бумагу сжигает: влюбленные умирают. Нам их безмерно жалко.

А вот что придумал канадский режиссер **Норман Мак-Ларен.** Он взял в руки негативную кинопленку и начал по ней что-то царапать иглой. В результате вышла история о курице с золотыми яйцами.

Наши киномастера тоже в постоянных поисках. Весьма подходящим материалом оказался пластилин: он цветной и мягкий, из него можно вылепить что угодно. И родилась «Пластилиновая ворона».

Прошло совсем немного времени, и героем новой ленты стал гвоздь. Самый обыкновенный гвоздь, который пытаются согнуть, а он этого не хочет, сопротивляется. Или веревка, канат — эта вещь также способна «играть» и жить своей жизнью, ну прямо как человек.

Режиссер **Роман Качанов** сделал короткую картину о варежке, которая стала щенком, а известный многим муль-

типликатор **Федор Хитрук** поставил для детворы «Каникулы Бонифация».

Но настоящим событием явилась серия «Ну, погоди!», сделанная режиссером и художником **Вячеславом Котеночкиным**. Пусть говорят, что похоже на Диснея. На это люди не обращают внимания, так как Волк и Заяц живут в нашей среде. А для кого она сделана, эта картина, для детей или для взрослых — поди разберись!

Кажется, дольше всех проработали на киностудии «Союзмультфильм» две сестры — **Валентина** и **Зинаида Брумберг**. В 1925 году они вместе окончили художественное училище и стали мультипликаторами. И почти все фильмы снимали вместе, а их было свыше тридцати. Тут и русские сказки, и сказки Пушкина, братьев Гримм, Шарля Перро... А наряду с ними есть и вполне современные истории.

Одна из них посвящалась семье, в которой все не так. Это фильм «Большие неприятности». О них рассказывает маленькая девочка с большим красным бантом. Она слышит от

взрослых странные выражения и понимает их в буквальном смысле. На самом деле, буквально воспринимать подобные выражения нельзя: это так называемые «идиомы». Девочка слышит, что ее брата Колю из класса в класс «за уши тянут». А на экране все учителя буквально тянут лодыря за уши, вот-вот оторвут.

О папе в фильме говорится, что он «хлещет водку», то есть много пьет, напивается, а в кадре он хлещет бутылку водки, словно это лошадь. Потом он «зашивается», ничего не успевает — дел много. А зрители видят, как он буквально зашивается иголкой и выходит какой-то кокон.

Дальше — новые несуразности. Девочка говорит, что папа «потерял голову» — и он ее теряет: голова отрывается от туловища и падает на дорогу.

Это забавно и смешно. А смеются на сей раз больше взрослые, чем дети. Зато дети видят, как оживают рисунки, сделанные неумелой рукой ребенка, и задумываются о том, что в этой семье неблагополучно, плохо, чего не должно быть.

Что же будет с мультипликацией дальше? У нас на глазах уже пробиваются ростки нового: начали создавать компьютерные фильмы. Стремительно меняется техника. Значит, скоро и на экране увидим что-либо необычное. Но и старые любимые мультики всегда будут нам дороги.

Сколько режиссеров может быть у одного фильма? Обычно — один. Хотя в истории кинематографа известны и творческие пары — когда фильм ставят двое. Режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг долго работали вместе. ***Александр Зархи*** *и* ***Иосиф Хейфиц*** *— тоже. Несколько картин сделали вдвоем* ***Александр Алов*** *и* ***Владимир Наумов.*** *Давно в паре трудятся* ***Валерий Усков*** *и* ***Владимир Краснопольский,*** *создатели таких популярных картин, как «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов». Но всех перещеголяли итальянцы: в 1963 году для съемок фильма «Тайны Рима» было привлечено 16 режиссеров, которые должны были запечатлеть в этой картине один день своей столицы. И столь необычный факт попал в* ***Книгу рекордов Гиннесса.***

ФИЛЬМЫ УЖАСОВ

Всем знакомы **«ужастики»** — так в обиходе называют фильмы ужасов. И, говоря о них, сразу вспоминают режиссера **Альфреда Хичкока**. Он родился и вырос в Англии. Там в 20-е годы и поставил первые свои леденящие душу фильмы. Вроде ничего страшного на первый взгляд в них нет. Например, появляется просто тень человека на стене. А почему-то страшно. Заскрипела половица — еще

страшней. Хичкок называл это состояние **«саспенс»**, то есть напряжение: когда человек ждет страшного, он его и получает.

У Хичкока был просто бешеный успех в стране туманного Альбиона (так величали Англию), и его сманили в Америку, где мастер остался навсегда. И там снял еще более страшные истории — все они связаны с преступлениями и опасностями. Одни названия его картин о многом говорят: «Леди исчезает», «Спасательная шлюпка», «Тень сомнения», «В случае убийства набирайте М» (М — первая буква немецкого слова «убийца»), «Секретный агент», «Страх сцены», «Психоз»...

В 1963 году режиссер потряс зрителей Каннского международного кинофестиваля. На средиземноморском курорте на юге Франции собралась богатая публика. Она видела многое и, казалось бы, ко всему привыкла. Но вот на экране фильм Хичкока «Птицы». Стаи черных ворон собираются вместе и вдруг начинают нападать на людей. Черные создания долбят клювами бензоколонку — начинается пожар, рвут телефонные провода — связь с внешним миром прекращается. Люди прячутся в

своих домах, однако нет никакой уверенности, что там они будут защищены. Птицы, словно злые демоны, все крушат на своем пути.

Зрители были потрясены. Они выходили из кинозала оглядываясь — все были здорово напуганы. И тут появился сам мастер. На плече у него сидели те самые птицы — только белые, — которые снимались в фильме. От неожиданности люди бросились врассыпную — очень боялись, что птицы начнут и им выклевывать глаза. Хичкок пытался успокоить толпу, говорил, что это обычные вороны, но дрессированные... А состояние шока не проходило.

Вот на что оказался способен этот человек!

Хотя не он был первым в нагнетании ужаса на экране. Первые картины, сеявшие страх, начали делать в Германии после Первой мировой войны. Героями их были вампиры, сосущие кровь из живых людей, или глиняные великаны, уничтожающие все, что им попадалось. А самым сильным фильмом того времени был признан «Кабинет доктора Калигари», поставленный режиссером **Робертом Вине**. Лента эта начиналась с загадочного убийства, которое якобы совершил спящий человек — сомнамбула, его показывал на ярмарке доктор Калигари. И всем спящий предсказывал ужасную судьбу. А в конце картины выяснялось, что спящий человек и его жертвы — больные люди, а доктор Калигари — хозяин сумасшедшего дома.

Продолжателем фильмов ужасов стал в Америке польский режиссер **Роман Полански**. Его фильмы у нас почти не показывают. Они куда сильней и изощренней, чем у Хичкока и других мастеров.

Из жизни знаменитых: Альфред Хичкок

Журналистка Юлия Козлова нашла любопытные факты из биографии режиссера:

«Детство Хичкока прошло под знаком страха, навсегда определив мировоззрение мастера. Пытаясь разобраться в самом себе, Альфред особо отмечал силу воздействия на себя двух детских воспоминаний.

Первое относится к периоду, когда малышу было около четырех лет. Он внезапно проснулся ночью и позвал родителей. Не получив от них ответа, ребенок вспомнил, что они ушли в гости и оставили его одного. Он заплакал навзрыд, но тотчас же понял бессмысленность этого — ведь все равно никто не услышит и не пожалеет. Собрав крошечную волю в маленький детский кулачок, Альфред с замиранием сердца спустился на кухню, где и утешил себя, с жадностью съев огромный кусок холодной говядины.

Второе событие произошло, когда Альфреду исполнилось уже пять лет. Он вернулся домой с прогулки позже обычного. Желая наказать сына и преподать ему урок, отец попросил его сходить в полицейский участок и

отнести записку инспектору (который был отцовским другом и с которым тот обговорил детали совместных воспитательных действий в отношении непослушного ребенка). Едва мальчик переступил порог, как его схватили бравые стражи и на целый час посадили за решетку... Глубочайший страх от непонятности происходящего, от ощущения несправедливости остался в нем на всю жизнь».

СТРАШНОЕ НА ЭКРАНЕ

Известный писатель-фантаст Георгий Гуревич считает, что страшное в кино передать очень трудно. Когда зрителям показывают даже страшную сцену, они могут не испытывать ужаса. Зато если не видят, а только чувствуют — тут ощущение страха и возникает. Писатель приводит три примера.

Первый — из нашего фильма «Планета бурь»: «Один из героев, самый юный, мечтает встретить на Венере разумных жителей и прекрасных жительниц. Эта мечта осуществляется. Но венерианка так и не показана. Мы слышим только ее голос — мелодичный, странно напряженный, видим колеблющееся отражение на воде. Зрителю самому предоставляется возможность вообразить нечто чуждое, но прекрасное».

Ну, это совсем не страшно. А вот другой пример. Из американского фильма «Борьба

миров», снятого по роману Герберта Уэллса: «Марсиане почти не показаны нам. Только один раз мелькнет на заднем плане не очень понятная тощая фигура, да и в финале мы видим руку умирающего марсианина. Зримого образа нет, но нужное впечатление достигается. Если бы марсиане разгуливали по экрану, наше отношение к ним зависело бы от их внешности. К человекообразному благообразному марсианину зритель мог бы проникнуться неожиданной симпатией. Пришельцы уродливые вызывали бы не только страх, но и гадливое презрение, а может быть, и смех. Марсиане в фильме невидимы, и они становятся просто обобщенным воплощением зла, более абстрактного, чем дьявол».

Третий пример — из японского фильма «Годзилла»: «Годзилла, это подводное существо, разбуженное атомной радиацией, — тоже символ зла, но воплощенный в зримый образ. В начале фильма мы не видим годзиллу: в ночной тьме кто-то топит корабли, вздымает волны, слизывающие деревни. Это будоражит воображение; холодок идет по спине у зрителя. Но потом нам показывают ямы-следы, потом длиннющий хвост, потом и самого зверя. И сразу налет разочарования: «Да это динозавр всего

лишь!» Он велик, страшен, противен, но масштаб опасности дан, и мы понимаем, что артиллерия справится с этим чудищем без труда. Далее сообщается, что динозавр огнедышащий («Ну, это уж сказка!»), он ходит по городу, палит огнем из ноздрей, поджигает дома... Снаряды его почему-то не берут, танки против него бессильны. А когда годзилла уходит в море, отмахиваясь лапами от истребителей, как от мух, в зале раздается смех».

Оказывается, не все «ужастики» рождают чувство страха. И русская поговорка об этом же говорит: не так уж страшен черт, как его малюют.

Знаете ли вы

Кто такой Франкенштейн? Это плод воображения английской писательницы Мэри Шелли (жены известного поэта-романтика XIX века). Ее фантастический роман «Франкенштейн, или Современный Прометей», написанный в 1818 году, повествовал о страшном чудовище в облике неуклюжего человека, которое создал ученый Франкенштейн. Он представлял собой нечто вроде робота, сеющего везде страх и совершающего на своем пути бесчисленные убийства — в его голову Франкенштейн вложил мозг преступника. Страшное создание в конце концов расправлялось и со своим творцом.

В начале 30-х годов угасающий монстр появился на киноэкране в фильме американ-

ского режиссера ***Джеймса Уэйла****, его сыграл английский актер с русским именем и фамилией* ***Борис Карлофф****. Потом зрители узнали, что это псевдоним, однако страх от этого не убавился.*

Первый фильм об искусственном человеке назывался просто «Франкенштейн», затем последовали «Невеста Франкенштейна», «Сын Франкенштейна», «Проклятие Франкенштейна», «Месть Франкенштейна», «Дом Франкенштейна» и т. д. В общем, родилась целая серия — она растянулась на 39 картин и продолжалась в течение нескольких лет. И взбудораженные зрители шли в кинотеатры, чтобы получить очередную порцию «ужаса». Но вот наконец наступило время, когда кино решило со страшилой попрощаться — режиссер ***Мел Брукс*** *сделал в 1974 году пародию на старые фильмы. Внук Франкенштейна выкапывал там из могил своих предков. И это уже не вызывало страха. Некоторые люди даже смеялись.*

У КАЖДОГО ПОКОЛЕНИЯ — СВОИ КУМИРЫ

ЛЮБИМЫЕ АКТЕРЫ

Всех людей, которые участвуют в создании фильма, мы никогда на экране не увидим. Кроме актеров.

Они воплощают на экране героев. И зрители к ним не равнодушны. Одних не любят, другим отдают свои симпатии. Некоторые своих кумиров просто боготворят и все о них знают. Раньше даже коллекционировали открытки с портретами любимых актеров или собирали вырезки из газет и журналов, где писали о любимцах. Некоторые посылали актерам восторженные письма. А в 30-е годы из глухих мест в столицу приходили послания, в которых к известному исполнителю обращались по имени, как к хорошо знакомому человеку, и часто не понимали, что актер — это не герой. Артист Борис Чирков, сыгравший веселого паренька Максима, получал от зрителей письма, которые начинались словами: «Здравствуй, дорогой Максим!..» И актриса Любовь Орлова не раз получала подобные письма из

глубинки, в них ее называли просто Стрелкой — так звали ее героиню в фильме «Волга-Волга».

Каждое время рождает своих актеров. До революции у нас самыми известными, самыми любимыми были Вера Холодная и **Иван Мозжухин**. А в 20-е годы невероятную популярность завоевал комик Игорь Ильинский — он мог конкурировать с Чарли Чаплином. Всякий находил среди актеров своего, самого любимого. А разве сейчас не так? Вспомните имена, которые и сейчас у всех на слуху: **Юрий Никулин** и **Евгений Леонов**, **Людмила Гурченко** и **Андрей Миронов**, **Евгений Евстигнеев** и **Армен Джигарханян**, **Анатолий Папанов** и **Рина Зеленая**, **Александр Абдулов** и **Олег Табаков**... И это не все. Если же добавить зарубежных исполнителей, список станет еще длинней.

О друзьях-товарищах

За что я люблю Рину Зеленую? Вот как ответил на этот вопрос замечательный актер ***Зиновий Гердт:***

«В доме отдыха почти каждый вечер нам показывали старые фильмы... Для многих эти сеансы были путешествием в собственную молодость. И каждый раз с появлением на экране Рины Зеленой в зале прокатывался смешок, ее узнавали, приветствовали как добрую знакомую. Я тоже бесконечно радовался этим встречам и как зритель, и

как старый друг Рины Зеленой, актрисы, которую я очень люблю. Люблю за первосортное чувство юмора, за щедрый талант, за беспощадный профессионализм. Люблю за то, что она всегда моложе всех: никто никогда не слышал от нее жалоб на усталость.

Стоит только закрыть глаза — и передо мной проходит галерея самых разных Рин Зеленых. Вот тараторка няня в «Подкидыше», простодушная и глупая, чьи словечки давно гуляют как поговорки: «К нам тоже старушка пришла, попросила воды напиться, потом хватились — пианины нету»... А «Встреча на Эльбе»! В советскую комендатуру в немецком городе входит немка. Она ведет свой велосипед: к багажнику привязано несколько полешек дров, а на них лежит крохотный букетик цветов. Она в очках, в клетчатой куртке, в старых спортивных брюках.

— Что вам угодно, фрау? — спрашивает комендант.

— О, ничего, — поясняет она свой приход. — Я только хотела спросить вас: там бомба, неразорвавшаяся, лежит у меня под кроватью, нет-нет, она мне совсем не мешает. Я только хотела узнать, можно ли ее мыть мылом.

Я тогда только что вернулся из Герма-

нии и прямо вздрогнул от точности этого образа, этого актерского перевоплощения.

Дамы и домработницы, важная гувернантка в «Каине XVIII» и уборщица в короткометражке «Зонтик», поэтесса-декадентка в фильме «Поэт» и крохотная кукла на ладони у Тарапуньки, поющая чистым детским голосом грустную песенку в «Веселых звездах». Все это Рина Зеленая».

ЧТО ТАКОЕ «КИНОЗВЕЗДА»?

Понятие это возникло в американском кино («film-star» переводится именно как «кинозвезда») в 10-е годы XX века. Из Америки оно распространилось по всему миру. И теперь, когда кого-то так называют, то имеют в виду, что это актер или актриса, которые наиболее точно «вписались» в свои роли и завоевали всеобщее признание. Иначе говоря, кинозвезда — это популярный, любимый исполнитель или исполнительница, которых зрители привыкли и хотят видеть, как правило, в облике определенных героев. Очень часто актеры пытались вырваться из рамок навязанного им типажа, но позволяли им это делать очень редко. Ведь зритель, полюбив, например, Мэри Пикфорд в роли обаятельной «девушки-милочки» вовсе не желал вдруг увидеть ее в облике злой и черствой девицы.

Типажи кинозвезд менялись в зависимости от времени и запросов публики. Были

«светские дамы», «роковые женщины», «парень с нашей улицы», «своя девчонка». Кинозвездам поклонялись, их окружали толпы обожателей. Их личная жизнь становилась достоянием общества. А если «звезда» пыталась скрыть от публики свою семейную историю или личную трагедию, то ее частную жизнь порой просто «домысливали».

Одной из известнейших американских кинозвезд в 50-е годы была **Мэрилин Монро.** Настоящее ее имя Норма Джин, а фамилия — Бейкер Мортенсон. Начинала она как манекенщица. А сниматься в фильмах стала с 1947 года — в 21 год.

Мэрилин Монро завоевала огромную популярность. Ее считали живым воплощением «американской мечты». Именно такой — блондинкой с голубыми глазами и великолепной фигурой — видели американцы идеальную женщину. Ей подражали миллионы девушек. Фильмы с ее участием собирали полные залы публики и приносили огромные доходы.

Нашему зрителю М. Монро больше всего известна по комедии «В джазе только девушки» (в американском прокате она называлась «Некоторые любят погорячее»).

А как сложилась ее личная жизнь? Увы!

Кинозвезда, став знаменитой и богатой, по всей видимости, так и не нашла полного счастья. Мэрилин Монро умерла рано — в 36 лет, и обстоятельства ее смерти до сих пор до конца не разгаданы.

Но образ М. Монро по-прежнему волнует американцев. Недаром первая Барби, родившаяся в США и ставшая любимой куклой детей во многих странах, так была похожа именно на легендарную кинозвезду.

Знаете ли вы

Кинозвезды знают себе цену и порой бывают очень требовательны и капризны. Никто и не догадывается, что может порой потребоваться им в период съемок и во сколько их прихоти обойдутся студии. В набор «услуг», которые заказывают кинозвезды, входят дома на колесах с «тарелками» антенн на крышах, спутниковые телефоны, снаряжение для подводного плавания, личные парикмахеры и повара, прислуга, няни, телохранители...

МЫ ЗНАЕМ ЕГО КАК ФАНТОМАСА

Французский актер **Жан Марэ** создал на экране образ романтического героя, человека сильного, смелого, не боящегося опасностей и притом великодушного, спасающего обиженных и карающего их врагов. Таким он запомнился нашим зрителям по фильмам «Же-

лезная маска», «Граф Монтекристо» и «Парижские тайны». А в трехсерийной картине о кознях всемогущего преступника Марэ сыграл сразу две роли — отважного журналиста Фандора и зловещего Фантомаса. Эти захватывающие ленты имели у нас невероятный успех. И не только у взрослых, их много раз смотрели и подростки, доходя подчас до исступления. Однажды после просмотра очередной серии в подмосковном поселке загорелся кинотеатр — когда приехали пожарные, тушить было нечего, все сгорело дотла. Но рядом с обуглившимся зданием взрослые увидели маленький столбик с дощечкой, на которой детской рукой было написано: Fantomas.

Известный актер вряд ли представлял, что может быть такая реакция на фильм с его участием. Хотя в детстве он слыл отпетым хулиганом и воришкой, и его даже исключили из школы за разные проказы. О том, как проходили детские годы Марэ, рассказывается в его книге «Мои четыре истины»:

«В 1914 году, когда мой отец уходил на войну, мне было чуть меньше года. Когда он вернулся, мне было пять. Помню, я верхом на сенбернаре и, увидев его в дверях, закричал: «Это что еще за верзила! Прогоните его, он мне не нравится!» Верзила — потому что ростом он был не меньше чем метр девяносто. Он

отвесил мне пощечину. Вскоре мои родители разъехались. Я и брат достались матери, а сенбернар — отцу. После этого я видел отца только на фотографиях».

День разрыва родителей стал для Жана грандиозным спектаклем. Мадам Марэ-Вилен, женщина дерзкого ума и больших страстей, велела разукрасить весь дом и устроила иллюминацию. Добавьте к этому церемониал прощальных речей, слезы друзей и соседей. Немудрено, что Жан долго потом вспоминал об этом дне как о самом большом празднике своего детства. Назавтра — еще одно замечательное событие: отъезд в Париж.

Кино он полюбил сразу и навсегда. И еще мальчиком решил стать актером.

Жан подражал своим кумирам в одежде, в походке, в улыбке, в манере говорить. Он разыгрывал перед знакомыми или перед зеркалом целые сцены из фильма, увиденного накануне. Но этого показалось ему мало, и он берет на себя и функции постановщика. «Ты делаешь то-то, а ты — то-то», — объясняет он своим сверстникам. Домашние подсмеиваются над ним, но это его не останавливает. Никогда позже он не раскаивался в выбранной профессии.

Вокруг кино

И как только у нас не называли первые кинотеатры! Чаще всего предпочтение отдавали французским названиям: вероятно по-

тому, что французы изобрели кинематограф. В Петербурге действовали кинотеатры «Солей» («Солнце»), «Палас» («Дворец»), «Гран Плезир» («Большое удовольствие»). И в Москве такие были. А еще «Модерн» («Современный»), «Гран-Паризьен» («Большой Парижский») и даже «Ша нуар» («Черная кошка»).

НЕ РОДИСЬ КРАСИВОЙ...

Есть такая русская пословица: «Не родись красивой, а родись счастливой». И судьбы многих признанных красавиц Голливуда могут подтвердить истину: красота не гарантия счастья. Вот одна из удивительных биографий — жизнь **Элизабет Тейлор**.

Американская девочка Лиз впервые вышла на съемочную площадку в возрасте 10 лет. А со временем стала голливудской кинозвездой первой величины. На творческом счету Элизабет Тейлор свыше 60 фильмов. Она завоевала два «Оскара» и ряд других почетных наград. Ее всегда окружала масса поклонников. И дом — полная чаша. Тейлор — богатая женщина, не отказывающая себе ни в чем. У нее четверо детей и девять внуков. Есть даже свой самолет, на борту которого написано «Счаст-

ливая Лиз». На первый взгляд кажется, что Тейлор добилась всего и жизнь сложилась вполне благополучно. Но это не так. Один муж актрисы умер, другой разбился в самолете. А сама она перенесла много невзгод. Руки и ноги ломала и из больниц не вылезала. Долго была прикована к инвалидной коляске. Это прошло, но появились новые беды. Врачи обнаружили у нее опухоль мозга — никто не верил, что актриса выживет. Потребовались бесконечные операции. Она выжила, доказав всем, что надо быть сильной, никогда не следует сдаваться. Такими же волевыми и непреклонными были и героини ее фильмов — «Клеопатра» и «Кто боится Вирджинии Вульф», «Как в зеркале» и «Укрощение строптивой». Эти фильмы до сих пор пользуются успехом.

Что ж, даже очень красивым людям выпадает много невзгод. И наверное, надо быть просто мужественным человеком, чтобы перебороть судьбу и добиться успеха.

А вот как повернулась жизнь другой кинозвезды — французской актрисы **Брижит Бардо**. В период наивысшего ее успеха по всему миру актрису звали Б. Б. (по инициалам). И все понимали, о ком идет речь.

Брижит Бардо появилась на экране в кон-

це 50-х годов. И произвела невероятный фурор. Это был образ девушки-подростка, тоненькой и привлекательной, подвижной и готовой к решительным действиям. А началось с того, что в пятнадцать лет Бардо появилась на обложке женского журнала «Эль» («Она»). Ее заметили. Режиссер Роже Вадим, ставший позже мужем актрисы, предложил ей сниматься. В своем первом фильме «И Бог создал женщину» Брижит Бардо сыграла саму себя. Здесь она была черноволосой. А через некоторое время ей пришлось стать блондинкой. И длинноволосую блондинку оценили зрители.

У нас наибольшим успехом пользовалась кинокомедия с участием Бардо «Бабетта идет на войну». Симпатичной девушке многие начали во всем подражать. Быстро вошли в моду короткие юбочки. А больше всего понравилась эффектная прическа со взбитыми вверх волосами. Так она и называлась: «Бабетта».

Фильмы с участием актрисы зрители посещали охотно. Но она рано покинула кинематограф — ей не было и 40 лет. Дальнейшую жизнь Б. Бардо посвятила защите животных, которых любила с детства. И теперь иногда ее можно увидеть по телевизору в демонстрациях протеста против истребления животных. Она негодует, что модницы носят шубы из натурального меха. Ведь мех — это шкуры убитых зверьков. Вот вам и кинозвезда! Какой неожиданный финал!

Но если Элизабет Тейлор и Брижит Бардо добились успеха во многом благодаря своей внешности, то **Вупи Голдберг** стала кинозвездой, скорее, вопреки тому, чем наградила ее природа.

Один из журналов о ней писал: «На редкость грубая, неотесанная, мужеподобная тетка с лошадиной улыбкой и угловатыми манерами «лесного человека» — таков беглый портрет критиков потрясающей американской актрисы.

С самого рождения судьба была к Вупи немилосердной. Карин Джонсон (ее настоящее имя) родилась в Гарлеме, одном из самых нищих кварталов Нью-Йорка, в «неблагополучной» негритянской семье алкоголиков. С детства водилась с плохими ребятами, курила и пила, а вскоре примкнула к движению хиппи. И даже там, среди друзей, считалась злобной и скандальной. Была готова ввязаться в драку и наставить синяки любому, кто посмел ей перечить. Говорят, Вупи однажды даже здорово отколошматила беднягу продавца хотдогов, так как ей показалось, что он недоложил кетчупа.

Родные помогли Вупи вернуться к нормальной жизни, но девушке все равно никак не удавалось достойно влиться в общество. Около десяти лет Вупи жила на пособие по безработице, время от времени подрабатывая

то дворником, то мойщицей посуды в ресторане...

«Моя рожа отпугнет кого угодно, мне не нужны дубинки или свистки», — гордо заявляла она, поступая на работу сторожем. Но, как писала потом пресса, гадкий характер, грязный язык и неуживчивость были основной причиной, по которой ей не удавалось задержаться ни на одном рабочем месте.

Лирической отдушиной «черной» души Вупи были занятия на драматических курсах актерского мастерства, где она показала себя очень талантливой, раскрепощенной и, главное, естественной актрисой...

Блестящие телевизионные шоу с переодеваниями сделали Вупи звездой телеэкрана, а главная роль у известного кинорежиссера **Стивена Спилберга**, рискнувшего пригласить скандалистку в картину «Цвет лиловый» (1985), сделала Вупи популярной и проложила ей дорогу в кино.

Вот так! Действительно, «не родись красивой...». А просто помни: твоя судьба — в твоих руках.

Знаете ли вы

Как называют Вупи Голдберг в Голливуде? «Королевой» холестерина! Дело в том, что на съемках она безостановочно уплетает бутерброды с беконом, залитые майонезом, или горячие подсоленные бублики со сливочным маслом.

МУСКУЛЫ ГОЛЛИВУДА

Бельгиец **Жан-Клод Ван Дамм**, австриец **Арнольд Шварценеггер** и американец **Сильвестр Сталлоне** вошли в кинематограф, кажется, только для того, чтобы всем продемонстрировать свою недюжинную мощь. Они высокие и красивые, у них мощный торс и изрядно накачанные мускулы. И героев таких эти актеры играли, стремясь всеми средствами подчеркнуть культ силы. Откуда у них это?

Ван Дамм вырос в семье цветочника, увлекался поэзией и музыкой, любил танцевать, но спорт решил все. Шварценеггера привлекали итальянские фильмы на античные темы, и, желая походить на таких силачей, как Мацист, он начал заниматься культуризмом. Сталлоне до кино был боксером и в фильмах играл без дублеров.

Однако для кино одной силы мало. Нужно, чтобы у каждого было актерское мастерство — этому новоиспеченные исполнители нигде не учились. Их школой стала съемочная площадка. Тут они многого добились, став кинозвездами Голливуда, кумирами многочисленных зрителей. А бывшие спортсмены хотят не только демонстрировать свои мускулы, но и мечтают

«показать душу», рвутся к тому, чтобы сыграть что-то новое, непохожее на прежние роли.

Вокруг них часто рождаются легенды и слухи. Но и сами кумиры публики — мастаки на разного рода выдумки, которые иногда могут поставить в тупик неискушенного зрителя. Сильвестр Сталлоне как раз из таких фантазеров.

Однажды он поведал своему биографу невероятную историю. Оказывается, актер родился не 6 июля 1946 года, а очень-очень давно. Где-то во Франции в середине XVIII века — там его постигла страшная участь: во время Великой французской революции в 1789 году Сталлоне отрубили голову за то, что он якобы сочувствовал свергнутому королю. А может быть, не за это. Кто знает? Ведь у него была и вторая жизнь, уже в другое время и в другом месте. Время точно неизвестно, а место он помнит — Южная Америка. Вождь индейцев — вот кто он.

Сталлоне любит рассматривать астрологические календари и с уважением относится к предсказателям судьбы. Это у него от матери. Она верит в разные приметы. Но

зато никогда не верила, что он станет актером. Ведь ее сын появился на свет с парализованной левой стороной лица. Родители приложили много усилий, чтобы исправить этот порок. Одно время Сталлоне даже играл на саксофоне, для того чтобы укрепить мышцы лица. Были и другие упражнения.

Вопреки всему, Сталлоне стал актером и мог бы забыть о прошлом. А он все уходит куда-то далеко, погружаясь в мир тайны, в область догадок и домыслов, в том числе о жизни. Почему? Чем это объяснить? Как понять? Да просто актер ищет сюжет новой картины — он уже написал ряд сценариев и попробовал в режиссуре свои силы. Так что важный шаг им в творчестве сделан. А что получится на экране — зрители со временем узнают.

Знаете ли вы

Какой самый большой гонорар был выплачен юной актрисе? 35 тысяч долларов заработала дочь известного американского актера Района О'Нила 12-летняя ***Татум О'Нил*** *за участие в фильме «Плохие вести доходят быстро» (1971) — в нем она сыграла игрока школьной бейсбольной команды, всякими правдами и неправдами стремившегося победить соперников. А в 1973 году она снялась в фильме режиссера* ***Артура Пенна*** *«Бумажная луна» — за эту роль ее наградили премией «Оскар».*

«МЕНЯ ЗОВУТ БОНД...»

«Меня зовут Бонд, Джеймс Бонд...» Впервые это имя прозвучало в романе англичанина Иэна Флеминга в 1952 году. Бывший офицер морской службы, когда-то работавший в военной разведке, решил написать о секретном агенте, носящем номер с двумя нулями (агент 007) и совершавшем невероятно смелые поступки в чужих странах. Он хладнокровно убивал врагов, а его самого пули не брали.

Успех этого шпионского романа вскружил Флемингу голову, и ему не оставалось ничего иного, как продолжить жизнь своего героя. Одна книга следует за другой, завораживая читателей новыми приключениями Джеймса Бонда.

А через несколько лет к популярному детективу обратились кинематографисты. Первый фильм из длинной киносерии, которая выпускается по сей день, назывался «Доктор Но» — он рассказывал о том, как агент 007 боролся с китайцами: те всячески мешали запуску американских ракет с мыса Канаверал. Ему долго не везло, но в конце концов он побеждал.

Первым исполнителем роли Джеймса Бонда стал шотландец **Шон О'Коннери**. Актер сыграл сильного и ловкого героя в шести фильмах.

Потом Коннери сменили другие актеры, однако превзойти его не смогли. И тем не менее зрителям было интересно наблюдать за хитроумными действиями неуязвимого шпиона. Раньше Бонд стремился к тому, чтобы во всем навредить русским, а сегодня он успешно сражается с международными террористами и мафией, бок о бок с российскими секретными службами. Раньше Бонд был нашим врагом, а теперь стал союзником. Мир изменился, и старая серия о шпионских страстях на глазах преобразилась. Тогда и Коннери вновь вернулся к своему герою — в фильме с символическим названием «Никогда не говори «никогда». А ведь когда-то актер во всеуслышание заявлял, что больше играть Бонда не будет. Надоел он ему. И сдался Коннери только после «убедительного» довода: за эту роль ему пообещали заплатить 5 миллионов долларов!

НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

Американские фильмы с участием **Брюса Ли** и **Чака Норриса** появились у нас сначала на видеокассетах, хотя тогда мало у кого был видеомагнитофон или видеоплейер. А спустя несколько лет зрители смогли увидеть актеров в кинотеатрах и по телевидению. Брюс Ли и Чак Норрис играли в крутых боевиках и дрались с бандитами, защищая тех, кто попал в беду. Но играли они по-разному.

Один актер действовал жестко, как карающая машина. Это Брюс Ли. Другой был не только крутым, но и добрым. Голубоглазый человек, с открытой улыбкой и широким лицом. Не красавец, но сердечный и очень обаятельный. Это Чак Норрис.

Брюс Ли — лучший друг Чака Норриса. В одном фильме они даже снимались вместе — это «Путь дракона», где оба состязались, показывая на экране образцы рукопашного боя. Дальше их дороги разошлись. Чак Норрис все больше придавал своим героям черты простых, обычных людей. Да, его герой прекрасно владеет карате и дзюдо, но не спешит пускать в ход кулаки и всякие хитрые приемчики. Ему надо первым делом во всем разобраться, понять, кто прав, а кто виноват. И в жизни Норрис таков. Актер неоднократно помогал полиции — сам когда-то был полицейским и на войне побывал. А больше всего его привлекает тренерская работа — в школах Калифорнии спортсмен учит подростков тому, как постоять за себя и как помочь другим в трудную минуту.

Еще один супергерой экрана американец **Том Круз** больше всего запомнился нам по фильму «Человек дождя». Здесь

он сыграл энергичного торговца автомобилями, который вдруг узнает, что у него есть старший брат, который болен странной болезнью и находится в клинике. Этот старший брат и не знает, что такое деньги. Его приходится постоянно опекать.

Совсем другие герои были у Круза в дальнейшем — это люди действия, лишенные сентиментальных чувств, супермены, готовые к тому, на что обычный человек не способен. Таких героев актер сыграл много. А какой же он в жизни?

О его подвигах рассказал один из журналов:

«Одну из богатеньких соседок актера грабители поджидали прямо перед ее собственным домом. Круз же в это время возвращался к себе и, когда увидел подобный беспредел, рванул через дорогу на помощь соседке. При виде бегущего героя боевиков, а тем более его здоровенных телохранителей грабители тут же бросились наутек. При этом им все-таки удалось прихватить кольцо, часы и серьги общей стоимостью около 150 тысяч долларов. Причем такая потеря совершенно не расстроила потерпевшую, после происшествия она с удовольствием раздавала интервью подоспевшим журналистам и расточала Крузу комплименты.

Кстати, это уже не первое геройство Тома. В 1996 году на премьере «Миссия невыполнима» он спас двух зажатых в толпе подростков. А уже через месяц во время отдыха в Италии

актер помогал тушить загоревшийся катер с туристами».

Что ж, хорошо, когда герой везде герой — и на экране и в жизни!

Знаете ли вы

Даже супергерои позволяют себе на съемках порой немного расслабиться. Когда Том Круз снимался в фильме «Несколько хороших парней», для него наняли сразу двух шоферов. Один возил его на съемки в лимузине, а другой ездил сзади на собственной машине Круза — на тот случай, если Тому вдруг вздумается самому сесть за руль.

В ЧЕСТЬ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Так назвали мальчика, родившегося в Голливуде, штат Калифорния.

Догадались, о ком речь? Ну конечно о **Леонардо Ди Каприо**, которого у нас узнали, когда появился знаменитый «Титаник», «увешанный» множеством наград. И только после «Титаника» зрители увидели молодого актера в других картинах, сделанных раньше. Среди них большой интерес вызвал фильм «Жизнь этого парня» — картина, снятая будто о нем самом.

Когда он решил попробовать себя в актерском ремесле, он и не мечтал стать кинозвездой. «Я никогда не принимал это всерьез, —

говорит он. — Я даже и не думал, что это может случиться...»

Леонардо Вильгельм Ди Каприо родился 11 ноября 1974 года. Его родители, Джордж и Ирмелин, выбрали ребенку имя художника эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, потому что, когда Ирмелин смотрела на картину да Винчи в итальянском музее, она почувствовала, как в животе зашевелился ее будущий сын. Это, а также то, что второе имя деда по отцовской линии было Леон, определило выбор семьи Ди Каприо.

О Леонардо много пишет пресса. А из книги Г. Каталано «Леонардо Ди Каприо. Биография актера и человека» мы узнаем подробности его жизни:

«С раннего детства Леонардо был ребенком беспокойным и непоседливым. В школьные годы он предпочитал смешить одноклассников и валять дурака на переменах, а не слушать учителей и зубрить уроки. Он часто списывал на контрольных (особенно по математике), а домашние задания предпочитал вообще не делать.

«Меня в школе всегда считали чокнутым парнем и придурком, — вспоминает он, — и я так и не полюбил учение. Я никогда не мог

заставить себя сосредоточиться на том, что мне учить не хотелось. Вместо этого во время большой перемены я зазывал полшколы посмотреть, как мы с друзьями танцуем брейк-данс»... Так или иначе, но среднее образование он получил... Об университете, ясное дело, речи не было...

Еще когда Леонардо было три года, состоялся его дебют в образовательном шоу для детей «Компания для шалунов». Эта передача шла по телевизору в невероятно ранний час и принималась по всей Америке. Но в том возрасте Леонардо оказался неспособен усидеть на месте, и вскоре его бесцеремонно прогнали со съемочной площадки за плохое поведение. После этого он не появлялся перед камерой девять лет.

В течение этого периода Леонардо не раз участвовал в прослушиваниях и пробных съемках, но без особого успеха. В десять лет он чуть было не оставил все попытки пробиться — после того как в одном агентстве по найму артистов ему предложили поменять «неподходящую» стрижку и отказаться от иностранных имени и фамилии, став Ленни Вильямсом. Именно такие неудачи открыли глаза Леонардо на то, насколько глубоко коммерческой, а лучше сказать, продажной является та индустрия, в которой он хочет сделать себе имя.

Позже Лео вспоминал, как, возвращаясь с отцом после очередного неудачного прослушивания, он в отчаянии воскликнул: «Папа, я

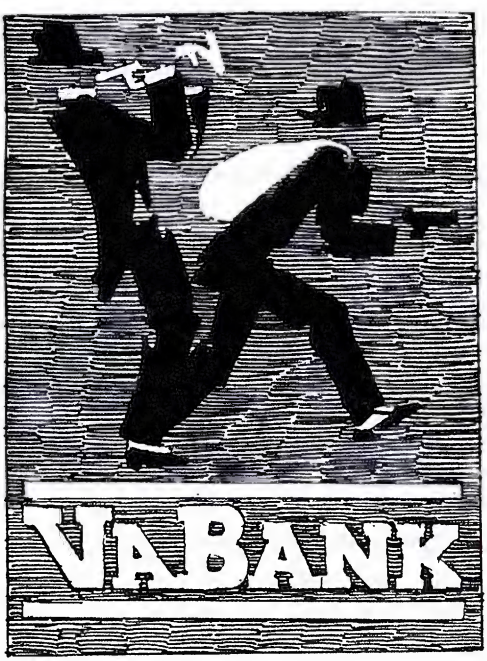
вправду хочу стать артистом, но если это всегда так будет, то лучше не надо!» А отец обнял его за плечи и сказал: «Леонардо, когда-нибудь у тебя обязательно все получится. Помни это. Просто успокойся»...

И у него действительно получилось! Леонардо стал кумиром молодых.

Знаете ли вы

В реальной жизни Леонардо Ди Каприо мало похож на своих героев на экране. Он любит веселиться, играет в баскетбол с друзьями и ходит на вечеринки. Он воспитан и скромен. «Я знаю, как важно уметь справиться со своей популярностью, — говорит актер. — Но все же главное — это моя жизнь, моя семья и друзья. Я для них Лео, а не великий трагик Леонардо. И этого мне достаточно, чтобы оценивать себя реально».

У КИНОАФИШИ РАЗНЫХ ЛЕТ



В КИНОТЕАТРЕ ВЕСЕЛЕЕ

Когда фильм выходит на экраны, о нем сообщается в печати, по радио и телевидению. А самым действенным средством информации о новых картинах остается **афиша**, которую можно увидеть в людных местах: на остановках троллейбуса, автобуса или у метро, на больших площадях и у самих кинотеатров.

На афише указывается название фильма и страна, где он сделан, а также место, где его теперь можно посмотреть: адрес кинотеатра и как к нему добраться. Время демонстрации здесь тоже легко найти. Правда, в старые добрые времена кинотеатры работали, давая шесть-семь сеансов в день. Утром и днем в них часто показывали фильмы для детей, а вечером сюда приходили только взрослые. Тут все было продумано до мелочей. И даже люди, работающие вечером или ночью, имели возможность увидеть фильм в удобное для них время.

Нынче ситуация изменилась. И кинотеатров стало поменьше, и число сеансов сильно

сократилось. У многих есть телевизор и видеомагнитофон — они могут смотреть фильмы дома. И сами составлять себе репертуар.

Но не сравнить просмотр фильма в домашней обстановке и в кинотеатре. Во-первых, в кинотеатр специально идешь, и зачастую не один, а с кем-то вместе. Во-вторых, там чувствуешь локоть соседа — и, если это комедия, смеешься со всеми, а если драма, трагедия, то плачут тоже все вместе. В этом есть какое-то особое удовольствие: твои сопереживания разделяют другие и потому чувства, эмоции — гораздо сильнее. Дома же почти всегда кто-то отвлекает или что-то мешает: то в дверь квартиры позвонят, то телефон затрещит...

Когда человек собирается в кинотеатр, он не только выбирает удобное для себя время — он прежде всего выбирает фильм, который может принести ему удовлетворение. Помогает в этом, конечно, реклама, однако в основном на вопрос «пойти или не пойти» влияют отзывы знакомых и родственников, соседей или друзей, которые эту картину уже посмотрели.

Бывает, что привлекает броское название фильма. А еще больше — участие в нем известных актеров.

Афиша меняется регулярно. Через два-три дня, глядишь, и новые названия картин появились. Вот лента, поставленная по полюбившейся книге, вот крутой детектив, а вот и комедия...

Афиши на несколько лет не существует. И тем не менее ее можно составить, чтобы

вспомнить, что же было, какие фильмы недавно или давно люди смотрели.

И не беспокойтесь, если вы их не видели. Кое-что можно посмотреть по телевизору, а что-то и в кинотеатре, где и новые картины идут, и старые попадаются. В Москве такой кинотеатр есть на Котельнической набережной — он называется «Иллюзион».

Знаете ли вы

Однажды в Москве кинотеатры не работали несколько дней по причине наводнения. Вроде бы наша столица и не похожа на Венецию. Не сравниться ей и с Петербургом — там Нева часто выходит из берегов. Но вот весной 1908 года произошел такой случай. Москва-река, переполненная тающим снегом, хлынула на улицы города. Затопило несколько районов. Площадь возле нынешнего Киевского вокзала была целиком залита водой. Пострадала и городская электростанция. Нет света — не работают и кинотеатры. Владельцы их были в отчаянии: ведь наводнение случилось на Пасху, а они именно в пасхальные дни ожидали наплыва публики в кинозалы.

Зато через какое-то время зрители до отказа набивались в залы, чтобы посмотреть снятый во время разгула стихии документальный фильм «Наводнение в Москве». Эта лента стала самым «кассовым» фильмом, побив все рекорды игровых картин.

«КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС»

Среди фильмов, которые занимали в киноафишах прошлых лет особое место, были картины о путешествиях в дальние страны, о приключениях.

Есть и у кино свои верные и преданные рыцари приключенческого жанра. Одним из них является кинорежиссер **Василий Николаевич Журавлев**. Ему благодарно не одно поколение зрителей.

В 1933 году он начал снимать на киностудии «Мосфильм» первый детский научно-фантастический фильм о полете на Луну «Космический рейс». Заметим, что тогда еще не было ни спутников, ни полетов в космос, на Луну. Не было космической станции «Мир». О космических полетах думал в то время один человек — **К. Э. Циолковский**. К нему-то и обратился за консультацией режиссер, когда был написан сценарий фильма.

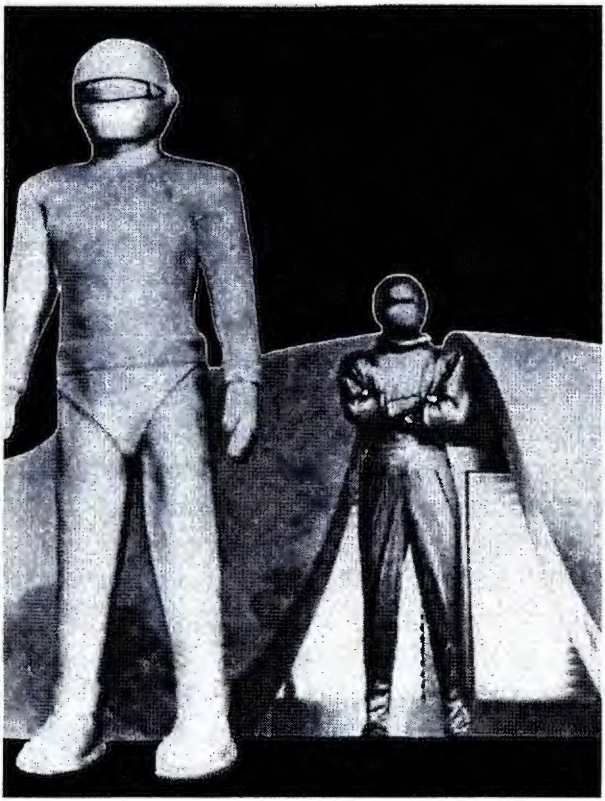
Съемки продолжались долго — два года. И это понятно: советское кино еще не имело опыта в создании таких масштабных, технически сложных картин. Без помощи Циолковского, научного консультанта фильма, картины вообще бы не было. Ученый сделал более тридцати чертежей ракетоплана, объяснил кинематографистам, как должно выглядеть на экране передвижение людей по поверхности Луны. Очень интересны пометки Циолковского на режиссерском сценарии фильма...

В сценарии написано: «Ночь. Миллиар-

ды звезд. Луна». Ученый на полях пишет: «Миллиардов звезд невооруженный глаз не видит, а только тысячи».

В сценарии: «Кислород... Утечка!» — кричит академик Седых». Замечание Циолковского: «Чистый кислород не вреден. Это старое заблуждение времен Жюля Верна». И так далее.

В процессе съемок Журавлев и его съемочная группа столкнулись со множеством технических проблем. Как создать в павильоне космос? Как изобразить невесомость — сво-



бодное парение людей? Общими усилиями решили, казалось бы, неразрешимые проблемы.

«Космос» изображал черный бархат, в котором были вырезаны дырочки и вставлены лампочки разной мощности — звезды и созвездия на пути летящего астролета. На экране это выглядело впечатляюще. Не менее оригинально была решена и проблема «свободного парения людей». Под потолком павильона, на рельсах, укрепили **электроталь** (это грузоподъемный механизм, способный передвигаться в подвешенном состоянии) с мотором и намотанным на шкив тросом. К тросу присоединили резиновый амортизатор, а к нему — три стальные рояльные струны, выкрашенные под цвет декорации. Струны крепились к специальному корсету. В этот корсет влезал актер. Когда включалась электроталь, амортизатор подтягивал рояльные струны и они поднимали актера. Амортизатор пружинил и тем самым давал актерам возможность «летать».

Когда смотришь фильм, поражаешься, как умело воссозданы в картине лунная поверхность, передвижение по Луне. То, что люди увидели, когда человек полетел в космос, кино показало за десятки лет до настоящих полетов.

Знаете ли вы

Раньше кино творило фантастический мир космоса. Ныне космос помогает создавать кино. Актер театра и кино ***Владимир Стеклов*** *готовится отправиться в путеше-*

ствие на орбитальную станцию «Мир». Этой миссии предшествуют длительные тренировки — они ведутся в Звездном городке уже больше двух лет. Помимо выполнения различных заданий на орбите, первому в мире космонавту-кинематографисту предстоят и съемки фильма «Приз — полет в космос», который будет показан по телевидению в начале 2000 года.

«АЙБОЛИТ-66»

Во многих кинотеатрах шел замечательный фильм «Айболит-66». 66 — это 1966 год... Так неужели добрый доктор Айболит стал другим в этом году? Перестал заботиться о бедных животных и, не раздумывая об опасности, бросаться по вызову на край света? К счастью, нет.

Только Бармалей, пожалуй, стал несколько суетливее и раздражительнее. Наверное, потому, что убивать и грабить с каждым днем становится все труднее, даже в сказках. У Айболита появились новые союзники — волшебники. Они и на киностудию «Мосфильм» приводят его сниматься, и корабль в Африку сооружают, и в трудную минуту приходят на помощь. Правда, и Бармалей тоже не один, он обзавелся двумя слугами: один — грустный скептик, другой — веселый дуралей, но сколько эта троица ни старается, никак не может одолеть Айболита. Несколько раз доктор со своими друзьями — псом и мартышкой —

попадал в руки злодеев, но каждый раз Бармалея одолевал зуд изобретательства, и, пока он придумывал казнь своим пленникам, те оказывались на свободе.

Конечно, доктор Айболит поспевает к маленьким обезьянкам, а Бармалей со своими слугами оказывается посрамленным и к концу фильма из зависти к доктору даже собирается начать делать добрые дела!.. Нет, это уж слишком.

— Если вы встретите Бармалея, который собирается делать добрые дела, схватите его и поставьте в угол. Очень об этом вас прошу, — говорит Айболит, обращаясь в зал.

Кому же адресован фильм? Он снимался в объединении «Юность», однако **Ролан Быков**, соавтор сценария, режиссер и исполнитель роли Бармалея, думал не только о маленьких зрителях, когда работал над картиной. Фильм адресован и взрослым, и детям, он защищает добро и борется со злом, он — для всех.

Ролан Быков — великолепный актер и кинорежиссер, снял много фильмов для детей. А вот что вспоминает о нем ***Александр Митта*** *— тоже режиссер, работавший с ним вместе:*

«С Роланом Быковым я знаком еще с детства: тогда мне было десять, а ему четырнадцать. В театральном кружке городского Дома пионеров, где мы общались, я был самый младший. А он — самый знаменитый. А когда через двадцать лет мы сошлись на общей работе (фильм «Звонят, откройте дверь!»), он, во-первых, готовил к съемкам свою собственную картину, широкоформатную, цветную, с большим количеством музыки, танцами, бесконечным разнообразием трюков и технических новшеств, отнимавших все его время. Во-вторых, он кончал большую роль в многосерийном телефильме «Вызываю огонь на себя». Дирекция не знала еще, что каждую пятницу он садится в самолет и на два дня улетает в Ереван, чтобы сниматься в картине «Здравствуй, это я!».

На меня показывали пальцами — вот дурак, роет себе яму. Но я помнил, что этот мотор с детства дает совсем другие обороты. Быков очень боялся роли. Не хотел даже пробоваться. Уверял меня и себя, что провалится. В сценарии, между прочим, был написан полный, высокий, грузный человек. Но не в росте же дело...

«Берегите память о детстве. В искусстве мы всю жизнь перебираем наши детские игрушки», — любил говорить Довженко. Ролан в картине и был моей памятью о детстве. Его память совпадала с моей, и еще целый клад он принес с собой.

В работе он мне представлялся джинном, вылезающим из бутылки. Только что ничего не было, вдруг — хлоп! — и клубы дыма сгущаются в волшебную фигуру. Один писатель, работавший с ним, сказал: «Ролан — это вулкан в землетрясении; он извергает все сразу — лаву с золотом, камни, потоки газированной воды и пара...»

«БЕРЕГИТЕ ДЕТЕЙ И ЗВЕРЕЙ»

Летний лагерь «Бокс каньон» для детей богатых родителей в Аризоне, на американском Западе. При входе лозунг: «Пришлите нам городского парнишку — мы вернем вам ковбоя». Каждый подросток, приезжающий из штатов Востока или Среднего Запада, получает здесь лошадь, чтобы готовиться к состязаниям. В лагере шесть групп, каждая живет в своем бараке. В каждой группе шесть человек — от 12 до 16 лет.

Не все приспособлены к такой жизни. Но они для того и приехали сюда, чтобы избавиться от нерешительности и физической слабости, от чувства собственной неполноценности, чтобы стать ловкими и выносливыми. Те

шестеро подростков, о которых рассказывает **Стэнли Креймер** в своем фильме «Берегите детей и зверей», переживают моральный кризис. У них разные характеры, наклонности, привычки, их появлению в лагере предшествовали разные истории. И все же есть нечто общее, что привело их сюда, — духовное неблагополучие в семьях. Совсем не похожих друг на друга родителей — актера, финансиста, стареющую красавицу — объединяет равнодушие к своим детям. Безразличие старших объединяет детей: в них живет тоска по доброте и человечности. Им чужд и дурак воспитатель, и бездушный директор лагеря. Они здесь не на своем месте — нелепы в седле, неуклюжи в спортивных состязаниях, неловки в играх.

Драматические события начинаются, когда бессмысленная жестокость взрослых достигает кульминации. Наступает пора ежегодной пятидневной охоты; ее участники за определенную плату получают возможность уби-

вать из укрытий бизонов в специальном загоне и забирают их головы в качестве трофеев. Шестеро мальчишек, потрясенных бессмысленной резней, решаются на отчаянный поступок — открыть загон и освободить стадо. Под покровом ночи они на лошадях покидают лагерь, крадут по пути грузовик, обманывают полицейских, побеждают в стычке с хулиганами... Но оказалось, выпустить животных из загона не так просто. Не только из-за лабиринта изгородей. Бизоны отвыкли от воли и не пытаются уйти дальше свежей травы за забором. А время охоты вот-вот наступит. Тогда старший из мальчишек, Коттон, сидя за рулем грузовика, гонит животных вперед. Подоспевшая толпа взрослых в ярости стреляет по бизонам. Одна из пуль попадает в Коттона...

Протест мальчишек обречен на неудачу, и завтра взрослые опять начнут бездушную охоту. Но сегодня ребята победили. И главное — они никогда уже не станут безжалостными убийцами и такими, какими были прежде.

О себе

Когда Стэнли Креймера спросили, как он стал режиссером, он ответил так:

«Я мечтал быть писателем. В 1932 году, девятнадцати лет, начал писать в студенческой газете. А в следующем году поехал в Голливуд. Работал машинистом, столяром, электриком, три года был монтажером —

это дало бесценный опыт. Потом был ассистентом режиссера на фильме «Луна и грош». Наконец продюсером... Дальнейшее стремление к независимости, желание не только контролировать, но и управлять сюжетами фильмов заставило меня стать режиссером».

НАСЕКОМЫЕ НАСТУПАЮТ

В 1971 году англичане привезли на международный кинофестиваль в Москве научно-популярную картину под названием «Хроника Хеллстрома». Ее показ произвел впечатление разорвавшейся бомбы.

Это картина-прогноз, это фильм-предвидение. Что с нами будет дальше? Что произойдет, если начнется новая, атомная война?

Ясное дело: все живое погибнет. Растения, животные и люди. Кто раньше, кто позже — уже неважно. Вода станет непригодной для питья, и воздух будет отравлен. Мир превратится в голую пустыню.

Об этом говорил с экрана ученый Хеллстром, приводя различные сведения из засекреченных научных разработок. Предрекая гибель человечеству, он подробно и обстоятельно рассказывал о том, как этот чудовищный процесс будет разворачиваться: кто погибнет первым, кто вторым, как станет разрушаться многовековая цивилизация, затрагивая жизненно важные для организмов сферы — воздух и воду. Спрятаться от катастрофы никому не удастся!

Ученый вел свой рассказ из какой-то лаборатории в Лондоне и останавливался у ряда стеклянных аквариумов с экзотическими растениями и живущими на них насекомыми. Муравьи, пауки, жуки, гусеницы как ни в чем не бывало переползали с ветки на ветку, занимаясь привычным для них делом. Ничего особенного — так, как всегда. Из века в век.

Зрители смотрели на эту мелкую живность без особого интереса. Интересен был сам рассказ. И очень скоро они услышали слова ученого о том, что все погибнут, кроме насекомых, так как те хорошо приспособлены к радиации...

Людям, оставшимся в живых, грозит страшная опасность. «Мы будем сокрушены, смещены и сметены армией, которая появилась до нас и значительно лучше, чем мы, снаряжена...» Эта армия — насекомые. Они начнут быстро расти, станут выше человека. И вот уже в одном из огромных аквариумов показались грандиозных размеров чудовища. «Они обретут невероятную силу и будут уничтожать всех и вся».

Многим зрителям от таких слов стало явно не по себе. А новые факты, добытые из потайных источников, опять будоражат собравшихся в кинозале. Они от таких сенсаций были просто в шоке.

В конце просмотра зрители сидели удрученные — никто даже сказать ничего не мог.

Да и кому приятно увидеть такое и ощутить полное бессилие перед грозящей опасностью. И вот завершается картина. Как обычно, идет перечисление фамилий ее создателей.

Среди них назван и Хеллстром — его играет актер такой-то. Значит, это совсем не ученый! Выходит, пугающий всех фильм — просто мистификация, розыгрыш? Да, это так, хотя об этом тоже не все узнали: титры шли долго!

Знаете ли вы

Профессии, связанные с кино, далеко не всегда безопасны.

В 1929 году во время съемок фильма «Такие мужчины опасны» два аэроплана столкнулись в воздухе. Десять человек из числа съемочной группы погибли.

МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ

Мало кому известно, что первый фильм, состоящий из нескольких **серий**, появился в русском кино еще в 1915 году. Постановку этой картины по приключенческому роману Вс. Крестовского «Петербургские трущобы» осуществили известные тогда режиссеры Яков Протазанов и Владимир Гардин, а в одной из ролей снялся актер Иван Мозжухин.

Несколько десятилетий прошло с того времени, и уже на телевидении решили обра-

титься к этому произведению. Кстати, вторичная съемка по одному и тому же сюжету называется **римейк**. Зрители увидели практически новую картину, озаглавленную «Петербургские тайны». И не четыре серии, как это было раньше, а шестьдесят.

В кино такой длинный фильм не увидеть. Да и очень трудно «привязать» зрителя к кинотеатру на большой срок. Опыт показал: если люди пойдут на первую серию какой-либо картины, то на второй их будет намного меньше, а на третьей — совсем мало, только самые стойкие.

В общем двух-, трех- и четырехсерийные фильмы в кино не прижились. Зато на телевидении они стали самой привлекательной частью программы. Когда их показывают, улицы пустеют. И все усаживаются поудобнее перед своим домашним экраном. Установлено, что в это время потребление электричества увеличивается, а расход воды заметно падает.

Подобное наблюдалось у нас при демонстрации таких картин, как «Семнадцать мгновений весны» и «Большая перемена», «Адъютант его превосходительства» и «Операция «Трест». Это очень популярные фильмы, о которых после просмотра любили поговорить на работе или дома, в метро или в автобусе...

И среди зарубежных фильмов немало подобного рода лент. Правда, там их называют **сериалами** (или сериалом). Каждая серия идет минут пятьдесят, от силы час и обрывается, как правило, на самом интересном месте,

чтобы зритель ждал следующей. Из таких многосерийных фильмов наибольший успех у нас выпал в свое время на долю итальянского сериала «Спрут». Поэтому у него и появились продолжения: «Спрут-2», «Спрут-3» и т. д. Это фильмы о полицейском и его борьбе с мафией. А еще раньше все упивались польскими картинами «Ставка больше, чем жизнь» и «Четыре танкиста и собака» — обе о минувшей войне и о людях, которые боролись с фашистскими захватчиками. Тема войны близка нашим людям, так как война задела многих: у каждой семьи она отняла либо отца, либо сына, либо брата. Такое не забывается!

Вокруг кино

Успех фильма «Ставка больше, чем жизнь» буквально перевернул всю жизнь польского актера ***Станислава Микульского****. Его герой, контрразведчик капитан Клосс, боровшийся с фашистами, стал настолько знаменитым и любимым, что Микульский жаловался: «Роль в многосерийном телевизионном фильме перечеркнула в смысле популярности пятнадцать лет работы в театре и кино. Из-за «Ставки» я потерял свою фамилию: меня называют Клоссом, а не Микульским».*

ПСЕВДОНИМЫ И ИМЕНА

В мире искусств творцы любят свои фамилии менять на более звучные псевдонимы. И среди кинематографистов немало таких людей. Американскую актрису эпохи немого кино Мэри Пикфорд знают все (или, по крайней мере, слышали о ней), но кому известно, что ее настоящая фамилия — Смит, а имя — Глэдис Мэри? Только историкам кино. Известный американский актер **Тони Кёртис** на самом деле звался Бернардом Шварцем. Известный французский актер **Жан Габен** просто взял себе псевдоним отца. Хотя до того, как вышел на сценические подмостки, был Жаном-Алексисом Монкорже.

У нас подобного рода превращений было намного меньше, чем на Западе. И все-таки они есть. Русская актриса Вера Холодная носила фамилию мужа, а многие думали, что это псевдоним: она играла удивительно холодных красавиц, и кто-то из критиков ее даже назвал «северной дивой». А тяга к вымышленным именам появилась в первые годы советской власти. Под фамилией Александров вошел в историю кино крупный мастер кинокомедии — на самом деле он Мормоненко. Лео Муром назвал себя режиссер **Леонид Мурашко.**

Порой актеры меняли свои имена, поскольку при рождении их называли под влиянием духа времени. Особенно в 20—30-е годы. Актриса **Нонна Мордюкова** совсем не Нонна, а Ноябрина — она и родилась в ноябре. У режиссера **Игоря Таланкина** настоящее

имя Индустрий. Режиссеру **Хуциеву** папа с мамой дали революционное имя Марлен — оно сложилось из двух фамилий: Маркса и Ленина. И никуда от этого уже не уйти.

Вот новый пример. Непривычное имя у кинорежиссера **Климова**, сделавшего очень хорошую картину «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Оказывается, Элем по-французски значит: она любит. Она — это его мама. Но Климов утверждает, что это имя взято из романа Джека Лондона «Красное солнышко», там был такой герой. А в более поздних изданиях романа персонаж фигурировал уже как Элам. Однако это несущественно. Важно то, что Элем Климов помнит свою родословную, а многие о ней, к сожалению, забывают.

Из жизни знаменитых: ***София Лорен***

Наверное, мало кто знает, что настоящая ее фамилия — Шиколоне. София Шиколоне стала сначала Софией Ладзаре и только позже — ***Софией Лорен.*** *Вот что рассказывала о себе всемирно известная кинозвезда:*

«Я родилась в Риме, но росла в пригороде Неаполя Поццуоли... Семья наша была очень бедной, а отец бросил нас, когда я была очень маленькой.

Мы с сестренкой лепили куклы из хлебного мякиша, а когда очень донимал голод, съедали их. К тому же я была убеждена в том, что очень некрасива...»

«Очень некрасивая» девушка-подросток в 15 лет стала призером конкурса на звание «Королева моря». Потом снималась для журналов. И только позже стала актрисой кино. Мировую славу ей принесли фильмы, куда ее пригласил сниматься известный итальянский режиссер Витторио Де Сика: «Золото Неаполя», «Брак по-итальянски», «Филумена Мортурано», «Подсолнухи» и др.

Были в жизни Софии провалы, неудачи, но «никогда я не падала духом, никогда не делала из этого трагедии, — говорит Лорен. — Провал на конкурсе красоты? Что ж, терпение. Провал на кинопробах? Опять-таки терпение...».

Действительно, София Лорен доказала: терпение и труд все перетрут!

НЕ ПРОСТО ЦВЕТНОЕ, А ЦВЕТОВОЕ

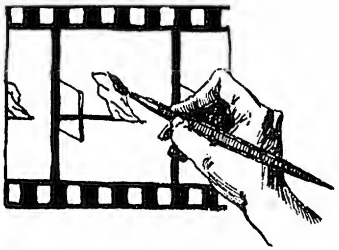
ЦВЕТ В КИНО

Кино родилось черно-белым. Как, впрочем, и фотография. На экране присутствовало два цвета: черный и белый. Некоторых раздражала бедная цветовая гамма, вызывая неприятные чувства.

Писатель **Максим Горький**, посмотревший первые фильмы братьев Люмьер на Нижегородской ярмарке, сильно сокрушался от того, что оказался в беззвучном и бесцветном мире.

«Вчера я был в царстве теней, — писал он в 1896 году. — Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все — земля, деревья, люди, вода, воздух — окрашено в серый однотонный цвет; на сером небе — серые лучи солнца; на серых лицах — серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни».

Первую попытку придать фильмам цвет предпринял француз Жорж Мельес. Он решил раскрашивать от руки свои картины-сказки. Это очень кропотливое дело, если



учесть, что кадрики маленькие и кисточкой надо водить осторожно. Мельес работал долго, как настоящий ювелир, и, когда закончил рисовать, получил большое удовлетворение: на пленке хорошо вышел зеленый и красный цвет, и желтый тоже ничего получился. Не хватало еще голубого, и Мельес его добавил, раскрасив небо.

Вот и все — цветной фильм готов для демонстрации на экране. Но это только одна копия, а Мельесу предстоит сделать их много. Заказы на такие картины сыплются с разных сторон, и в раскраску картин включаются новые люди. В маленьком городке Монтре, недалеко от Парижа, Мельес создает собственную киностудию — теперь она работает днем и ночью.

А в 1902 году волшебные сказки Мельеса появляются в России. «Натуральные краски! Полная иллюзия цвета! Приходите! Не пожалеете!» — таковы заголовки московских газет. Они свое дело делают, и кинозалы заполняются детворой. К ней, кстати, отношение особое — ребята платят за билет в кино наполовину меньше, чем взрослые.

Проходит немного времени, и у нас кинематограф начинает использовать цвет. Правда, это не раскраска, а **вираж**, которым широко пользовались в фотографии. Отдельные сцены картины окрашивались в один и

тот же цвет в зависимости от времени: в синий, если действие происходило ночью, в оранжевый — если днем. Большего тогда сделать не могли.

Самое... Самые...

Самое большое число фильмов вышло в России в 1916 году — их было 500. Однако в дальнейшем рекордсменами по выпуску кинокартин стали азиатские страны. В начале 80-х годов в мире лидировала Япония, производившая свыше 500 фильмов в год, а затем Индия, выпускавшая почти 800 лент ежегодно. У США наивысший показатель — 300 с небольшим.

КРАСНЫЙ ФЛАГ «БРОНЕНОСЦА «ПОТЕМКИН»

В своих «Автобиографических записках» Сергей Эйзенштейн вспоминал, как в детстве он видел первые раскрашенные фильмы. Это было очень давно, но в памяти остались виды какого-то сказочного подводного царства, где из морской пены вдруг возникали розовые и голубые волшебницы. Запомнил мальчик и рыцарей, которые были окрашены в золотисто-желтый цвет — они попадали в пасть огромного зеленого кита и, видимо, там погибали. А может, напротив, скрывались, поджидая непрошеных гостей.

В Риге, где родился будущий кинорежиссер, в начале века показывали подобные картины, однако натуральных красок они не передавали. И все-таки интересно было увидеть хоть что-то в цвете. «Сюжеты были короткие, — писал Эйзенштейн, уже будучи взрослым, — с общим розовым налетом, и показывали белые паруса яхт, скользившие по голубому морю, разнообразные фрукты и цветы, которые перебирали девушки с огненно-рыжими и соломенно-золотистыми волосами, и весеннее возделывание полей».

Когда Эйзенштейн пришел в кино, он снова задумался о цвете. А как его передать, если все фильмы тогда снимали на черно-белой пленке? Да и надо ли стремиться к цвету, может быть, лучше обойтись однотонным изображением?

Такие вопросы возникали, когда шла работа над фильмом «Броненосец «Потемкин». И однажды Эйзенштейна осенило: он решил закончить черно-белую картину цветным кадром. В финале фильма на мачте мятежного броненосца, который гордо проходит мимо царской эскадры, появляется красный флаг — этот кадр режиссер раскрасил собственноручно.

И тем самым добился неожиданного эффекта. Красный цвет в черно-белом фильме прозвучал как звук набата. Первые зрители высоко оценили эту находку. На премьере картины, которая состоялась в Большом театре, зрительный зал, увидя это, буквально взорвался аплодисментами.

В сентябре 1959 года в Америке был показан фильм «Благоухающие тайны», в котором использовали новое изобретение — установку ***Ханса Лаубе****, передающую запахи реальной жизни. Картина, снятая в Испании, «дышала» морем и горным воздухом, ароматами кухни и гарью лесных костров, выхлопными газами от автомобилей и духами модных салонов...*

ПЕРВЫЙ ЦВЕТНОЙ ФИЛЬМ

Режиссера **Николая Экка** можно смело назвать пионером, в том смысле что он всегда был первым. Он поставил первый звуковой фильм «Путевка в жизнь», он же сделал у нас и первую цветную картину (вышла на экраны в 1936 году). Это «Груня Корнакова». Сюжет взят из нашей истории, о которой люди старшего поколения еще не забыли. Действие картины разворачивается на большом фарфоровом заводе в дореволюционной России. Условия труда тогда были тяжелыми, а рабочих хозяин завода постоянно донимал штрафами за малейшую провинность. Как-то в одном из цехов произошел сильный пожар, погибли люди. Потом стало известно, что цех загорелся не случайно: его подожгли подручные хозяина. Назревал крупный скандал. Одна из работниц, потерявшая в огне своего отца, Гру-

ня Корнакова, поднимала всех на борьбу с ненавистным заводчиком. Сначала в ход пустили тарелки и кружки. А вскоре начался настоящий бой. Справиться с казаками, прибывшими для усмирения взбунтовавшейся толпы, рабочие не могли. Груню тяжело ранили, но она нашла в себе силы поднять вверх обагренную кровью косынку, призывая несчастных людей не сдаваться...

Подобных сюжетов о борьбе рабочих с миром капитала было немало в 20-е годы, а в 30-е их стало еще больше — это так называемые историко-революционные фильмы, пропагандирующие пролетарскую солидарность и идеи всеобщего равенства людей. Эта революционная тема и заинтересовала Н. Экка (он, кстати, участвовал в сценарной разработке). А с точки зрения использования цвета режиссера, очевидно, привлекали сцены пожара и стихийный бунт рабочих. Однако полноценную красочную гамму в этой картине передать не удалось, так как новая пленка давала лишь два цвета: крас-

ный и зеленый. Синего цвета в палитре художника не было. Вот почему цветное кино тех лет прозвали двухцветкой. Зато красная косынка Груни Корнаковой на экране просто пылала.

К передаче цвета мир шел очень долго. Первые опыты в этой области начались еще при Ньютоне, а когда появилась черно-белая кинопленка, английские ученые предложили создавать цветные картины, пользуясь специальными фильтрами: оранжевым, зеленым и фиолетовым. Кто-то из них даже сделал особый диск из разноцветных стекол, который устанавливали на съемочном аппарате, — это тоже были фильтры, пропускающие какой-то определенный цвет. Кто-то считал, что надо идти по другому пути, и предлагал увеличить скорость движения пленки. К сожалению, ничего из этого не получалось.

И только в послевоенные годы химикам удалось получить пленку, которая позволяла передавать на экране три цвета. Смешивая их в разных комбинациях, можно было достигать более совершенных результатов.

Попробуйте и вы смешать акварельные краски, рисуя что-нибудь в своем альбоме, — сразу увидите все цвета радуги!

Знаете ли вы

Кто же создал кинопленку, на которой цвет сохраняется практически вечно? Это достижение американцев. Всемирно известная фирма «Кодак» может гордиться своим от-

крытием. А наши цветные фильмы, сделанные в 50—60-х годах, выгорают, словно пролежали на солнце несколько лет. И вот что любопытно: в первую очередь в них исчезает синий цвет, затем зеленый, и изображение становится красновато-коричневым, как при вираже.

В СПОРАХ О ЦВЕТЕ

Женщин-кинооператоров в мире очень мало — их можно перечесть по пальцам. Вот, к примеру, **Нина Юрушкина**, проработавшая много лет в научно-популярном кино вместе с режиссером Александром Згуриди, — они любили природу и животных и этому посвящали свои картины. **Маргарита Пилихина** снимала только игровые фильмы, сотрудничая с такими киномастерами, как Марлен Хуциев и Игорь Таланкин, Александр Зархи и **Аждар Ибрагимов**. А **Майя Меркель** работала в документальном кинематографе и, в отличие от других, предпочитала делать черно-белые ленты. Строгая графика казалась ей лучше, чем цветовое богатство.

Женщины-операторы редко пишут о своей профессии, а вот Майя Меркель написала четыре книжки. В одной из них — «Включить полный свет!» — содержатся размышления о цветном кино, вокруг которого в послевоенные годы закипали жаркие споры.

«Одни считали, что всемогущий кинематограф поглотит черно-белое кино, — пишет Меркель, ставшая к тому времени еще и сце-

наристом и режиссером. — Другие же, наоборот, недоверчиво отнеслись к новшеству, полагая, что круг тем, которые можно решать в цвете, весьма ограничен. Теперь уже было ясно, что спор этот был столь же бесполезен, как, скажем, спор о том, уничтожит ли живопись графику или что более выразительно — поэзия или проза. Цветное и черно-белое кино должны были развиваться параллельно. И поэтому, в конечном счете, все сходились на одном — цвет открывает новые творческие возможности не только в изобразительном решении фильма, но и в драматургии.

Операторы же почувствовали себя открывателями необитаемой сказочной страны, в которой их ждали и неожиданные сюрпризы, и тяжелые испытания.

Почти в любом кадре можно было увидеть ярко-красные платья и безоблачное небо, сверкающее поразительной голубизной, даже когда по сюжету требовались грозовые тучи. Экран ошарашивал необузданностью красок. Но этот этап вскоре сменился другим.

Обжегшись на молоке, кинематографисты начали дуть на воду: появилась «цветобоязнь»...

Все эти взлеты, падения, поиски были той благодатной почвой, которая дала обильные всходы».

О чем же тут речь? Ну конечно о свободе творчества и о том, что каждый художник волен выбирать. Кто-то любит цвет, а кто-то — черно-белое изображение. Кинорежиссер **Лариса Шепитько** в эпоху цветного кино снимает черно-белую картину «Восхождение», а итальянец **Микеланджело Антониони** в цветном фильме «Красная пустыня» красит зеленую траву в фиолетовый цвет: он не может его получить на пленке «Кодак». Каждому свое.

Знаете ли вы

Три киноактера в мире удостоены высокой чести — их именем или фамилией названы кинотеатры. Первым среди них оказался французский комик Макс Линдер — еще в годы немого кино в Париже был открыт кинотеатр, носящий его имя. А в немецком городе Дюссельдорфе появился кинотеатр «Нильсен» — Аста Нильсен была датской актрисой, но больше всего снималась в Германии. Третьим актером стал Ролан Быков — кинозал «Ролан» начал действовать в 1999 году в Москве. И в нем можно увидеть фильмы как для взрослых, так и для детей, — ведь детям известный мастер отдал немалую часть своей жизни.

ТРЮКИ И ПРЕВРАЩЕНИЯ

ПЕРВЫЙ ТРЮК ЖОРЖА МЕЛЬЕСА

Француз **Жорж Мельес** предпочитал снимать свои фильмы в помещении: тут и декорации под рукой, и костюмы, и прожекторы, освещавшие исполнителей, и шторки и другие приспособления, необходимые для съемки.

Удивительное дело, но даже реально происходящие события Мельес снимал в своей студии, создавая картины, напоминающие настоящую хронику. Так, в 1897 году он снял войну турков с греками, используя декорации и макеты. А зрители думали, что Мельес там побывал и увидел своими глазами, как разворачивались бои между воюющими странами. Ничего подобного не было. Актеров одели в костюмы военных, и они начали действовать так, будто стали солдатами и офицерами. Сверкали сабли, и палили пушки с обеих сторон. Иными словами, получалась игровая картина. И хотя она была основана на подлинных фактах, взятых из газет, это все же не хроника, а ловкая подделка под нее.

Но однажды Мельес все-таки вышел на улицу с кинокамерой. Он появился на одной из оживленных площадей Парижа и начал снимать все, что перед ним оказалось. Впереди появился конный экипаж, омнибус, с веселыми лицами людей, сидевших на открытой площадке. Это Мельес и зафиксировал на пленке, вращая ручку своего киноаппарата. Конечно, можно было снимать так и дальше, но что-то внутри камеры заело, и она остановилась. А когда неполадки удалось исправить, съемки были продолжены.

Мельес потом долго удивлялся. Он проявил снятую пленку и решил посмотреть, что же у него вышло. А вышло вот что: сначала ему навстречу двигался омнибус и вдруг он превратился в катафалк. Остановка камеры привела к неожиданному трюку: омнибус уехал, а его место заняла похоронная процессия. Таким образом Мельес получил невероятный эффект, подобный тому, что используют в цирке фокусники и иллюзионисты: был один предмет перед вами, а через секунду уже другой. Никто и не заметил, как произошла подмена.

В кино это было сделано впервые. Открытый случайно прием назвали **«стоп-кадром»** и применяли впоследствии для создания различных чудес на экране.

Что за кадром

Оператор ***Г. Айзенберг****, написавший книгу «Чудеса кино», раскрыл много секретов съемок. Широко использовал в своих фильмах методы комбинированных съемок известный режиссер А. Птушко. Вот как применен «стоп-кадр» в фильме «Садко». Один из героев фильма, Вышата, поднимает стражника над головой и швыряет его далеко от себя. Эта сценка состоит из двух кадров. В первом снимали, как Вышата хватает живого стражника, а во втором, как он поднимает над головой и швыряет уже не актера, играющего стражника, а легкое чучело, одетое в соответствующий костюм. Когда чучело упало на землю, была подана команда «стоп» и точно на место чучела лег живой стражник. Камера снова включилась, стражник вскочил и убежал. Кадр был готов, и никто из зрителей не усомнился в богатырской силе Вышаты.*

МОЖЕТ ЛИ ЦВЕТОК ВЫРАСТИ ЗА НЕСКОЛЬКО СЕКУНД?

В жизни, конечно, нет. А в кино все возможно, все зависит от техники. Да и вообще это не представляет никакого труда для тех, кто снимает фильм.

Как же это делается? Сейчас нормальная **скорость съемки** (а также **проекции**, то есть показа картины на экране) составляет 24 кадра в секунду. Если снимать так посаженное в землю зернышко, ждать, пока оно вырастет, придется несколько дней. И кинопленки на эту операцию потребуется просто невпроворот: сто или даже двести тысяч метров. Как же быть?

В таком случае скорость съемки намеренно замедляют, снимая в день по одному кадру, — это тоже длинное дело. А то, что сняли, покажут на экране с обычной скоростью, или, как специалисты говорят, частотой: 24 кадра в секунду. Ни больше ни меньше. Тогда на наших глазах, как в сказке, появится на свет росток, потянется вверх, к солнцу, распустятся бутончики и разойдутся в разные стороны лепесточки. Вот цветок и расцвел. Этот вид съемки называется замедленным. Хотя для зрителей все будет выглядеть наоборот — очень быстро. Ну прямо стремительно.

Можно привести и другой пример. Если снимать медленно скачущую лошадь с частотой 4—6 кадров в секунду, а показать снятое как обычно, выйдет просто бешеная скачка.

Такого же эффекта можно добиться, снимая облака в спо-

койный день по одному кадру в секунду — получится приближение грозы и бури.

Этим приемом, как правило, пользуются в научно-популярном кино, где медленно текущие процессы хотят ускорить и наглядно показать то, чего никогда не увидишь в жизни.

А если этим способом снять то, что движется быстро: автомобили, троллейбусы, автобусы на улице или скопление людей? Нашему глазу откроется тогда довольно уморительная картина. «Будет мельтешня!» — скажут бывалые киношники. И люди, и машины пронесутся мимо как угорелые — и все в разные стороны. В серьезной по содержанию игровой картине это произведет весьма странное впечатление. Зато в эксцентрической комедии, комедии положений придется в самый раз.

Вспомните знаменитый фильм режиссера **Леонида Гайдая** «Пес Барбос и необычайный кросс» — там была использована именно замедленная съемка. Актеры-комики **Георгий Вицин, Юрий Никулин** и **Евгений Моргунов** на съемках двигались нормально, как в жизни. А снимали их бег от Барбоса с динамитом в зубах медленно. При показе со скоростью 24 кадра в секунду возникли невероятно смешные эпизоды.

Что за кадром

В немецком фильме «Барон Мюнхгаузен» показан скороход, который появляется в кадре далеко на горизонте, а через несколько се-

кунд оказывается уже на первом плане. Для того чтобы добиться такой феноменальной скорости, бегун не потратил много усилий, просто снимали его со скоростью 1 кадр в секунду. Поэтому на экране он бежал в 24 раза быстрее. Конечно, движения его были при этом не вполне естественны, но характер фильма разрешал несколько условное изображение.

КАК ЛЕТИТ ПУЛЯ?

Ответить на этот вопрос поможет только ускоренная съемка. А ускорять ее придется очень сильно: в несколько десятков раз по сравнению с обычной. А то и больше. Смотря что снимать. И тут нужна специальная кинокамера с мощным мотором: она успеет увидеть то, что не под силу человеческому глазу.

В игровом кинематографе ускоренная съемка используется крайне редко. Допустим, для того, чтобы передать какой-нибудь сон, когда человек не идет по земле, а будто парит, плывет по воздуху. Его снимают быстро, с большой скоростью, показывают же как обычно — оттого и рождается что-то необычное.

А в научно-популярном или учебном фильме такой способ съемки просто незаменим, особенно если хотят показать быстро происходящие в жизни процессы. Вот та же пуля,

например, выпущенная из ружья. Как она движется? И что с ней в стремительном полете происходит? Меняется ее траектория или нет? Летит ли она прямо либо, как шурупчик, вертится вокруг собственной оси? Ведь из-за огромной скорости человек этого никогда увидеть не сможет. Тогда на помощь и приходит кино.

Подобные съемки осуществляются со скоростью от 36 до 100 кадров в секунду, а на экране показываются со скоростью 24 кадра. Сначала быстро — потом медленно, чтобы все внимательно рассмотреть. И не только любопытному зрителю, но и ученым, исследователям в области науки и техники — они откроют многие тайны, что принесет со временем большую пользу обществу, всем нам.

Что за кадром

Неоднократно в спортивных съемках мы видим медленно «переплывающего» над планкой прыгуна или плавные, «растянутые» движения вратаря, который пропускает мяч, медленно влетающий в ворота. Для того чтобы продлить момент, его снимают со скоростью 75—100 кадров в секунду. Поэтому на экране он «растягивается» и длится в три-четыре раза дольше, чем на самом деле.

ВРЕМЯ, НАЗАД!

Помимо замедленной и ускоренной съемки в кино иногда прибегают к **обратному ходу**. Это один из старейших приемов, известных еще со времен братьев Люмьер и Мельеса. Суть его сводится к тому, что кинопленка прокручивается в обратную сторону — не вперед, а назад. Этим как бы хотят вернуть прошедшее время.

В звуковом кино провести подобную операцию невозможно, так как резко исказится звук — ничего никто не поймет. А в немом подобные вещи делали.

Очень любил такие «фокусы» режиссер Александр Птушко. И в своих сказочных фильмах часто использовал обратную съемку. Снимет сначала что-то в немом варианте, а потом озвучит. И получится что надо. Предположим, надо снять человека, который совершает невероятный прыжок. Преодолеть большое расстояние, прыгая высоко вверх, вряд ли кто сможет. Поэтому первым делом снимают, как актер разбегается, как он бежит, готовясь к прыжку. Останавливается, застывает. После чего вступает в действие обратная съемка: человек поднимается на возвышение и прыгает вниз спиной к аппарату. Опять останавливается. Опять будто приготовился к прыжку. Такая съемка и дает полную иллюзию мгновенного взлета вверх. Ее режиссер применил в своем фильме «Золотой ключик» — там Дуремар выскакивал из озера на крутой берег,

демонстрируя невесть откуда взявшуюся силу.

Точно так же снимаются и кадры, когда летящий на героя паровоз или автомобиль вдруг останавливается перед его носом как вкопанный. Для того чтобы это получилось, паровоз или автомобиль должен отъезжать от героя. Камера фиксирует задний ход, а зрители потом увидят движение в обратную сторону. Актеру при этом за свою жизнь беспокоиться нечего: с ним никакой беды не случится.

Что за кадром

Очень забавный кадр получен методом обратной съемки в комедии «Веселые ребята». Помните, как быстро и «дисциплинированно» стадо пастуха Кости выстраивалось «для переклички» в одну шеренгу? Для съемки этого кадра пастухи сначала поставили животных в один ряд, а сами отошли в сторону. Заработала кинокамера. Животные, естественно, сейчас же стали разбредаться, но обратная съемка все показала зрителю в нужной последовательности — стадо «становилось» в строй...

КИНОМЕХАНИК КАК ТВОРЕЦ

В годы немого кино, когда скорость движения пленки можно было менять, киномеханики сами становились режиссерами, творцами новой

реальности. Больше всего они любили ускорять ход. Тогда из вполне серьезной истории получалась комедия, где все герои так уморительно суетились, так все было быстро и неожиданно, что зрители просто падали со стульев.

А еще забавнее выходило, когда механики, дурачась, пускали ленту в обратном направлении. Тут уже происходило что-то невероятное.

Писатель-сатирик **Аркадий Аверченко** рассказал о такой «операции» в своей книге «Дюжина ножей в спину революции». Ему очень хотелось повернуть колесо истории вспять, однако это невозможно было сделать. А вот что делали киномеханики-творцы:

«Однажды в кинематографе я видел удивительную картину. Море. Берег. Высокая этакая отвесная скала, саженей в десять. Вдруг у скалы закипела вода, вынырнула человеческая голова, и вот человек, как гигантский, оттолкнувшийся от земли мяч, взлетел на десять саженей кверху, стал на площадку скалы — совершенно сухой — и сотворил крестное знамение так: сначала пальцы его коснулись левого плеча, потом правого, потом груди и, наконец, лба.

Он быстро оделся и пошел прочь от моря, задом наперед, пятясь как рак. Взмахнул рукой, и окурок папиросы, валявшийся на дороге, подскочил и влез ему в пальцы. Человек стал курить, втягивая в себя дым, рождавшийся в воздухе. По мере курения папироса делалась все больше и больше и, наконец, стала совсем

свежей, только что закуренной. Человек приложил к ней спичку, вскочившую ему в руку с земли, вынул коробку спичек, чиркнул загоревшуюся спичку о коробку, от чего спичка погасла, вложил спичку в коробочку, папиросу, торчащую во рту, сунул обратно в портсигар, нагнулся — и плевок с земли вскочил ему прямо в рот. И пошел он дальше также задом наперед, пятясь как рак. Дома сел перед пустой тарелкой и стаканом, вылил изо рта в стакан несколько глотков красного вина и принялся вилкой таскать изо рта куски цыпленка, кладя их обратно на тарелку, где они под ножом срастались в одно целое. Когда цыпленок вышел целиком из горла, подошел лакей и, взяв тарелку, понес этого цыпленка на кухню — жарить... Повар положил его на сковородку, потом снял, сырого, утыкал перьями, поводил ножом по его горлу, отчего цыпленок ожил и потом весело побежал по двору».

Знаете ли вы

*Как складывалась судьба многих киномехаников? Некоторые, увлекшись кино, пошли дальше. Можно сказать, шагнули из кинобудки в большое будущее. Так, Владислав Микоша, **Леонид Косматов** и Анатолий Головня стали известными кинооператорами. Михаил Калатозов — режиссером. А **Владимир Вайншток** — и режиссером, и кинодраматургом: он поставил такие фильмы, как «Остров сокровищ», «Дети капитана Гранта», «Всадник без*

Михаил Калатозов на съемках

головы», «Вооружен и очень опасен». Он же написал сценарий фильма «Мертвый сезон».

Из киномехаников вышли сценарист и критик ***Николай Кладо****, кинорежиссер* ***Всеволод Симаков****, поставивший комедии «Суета сует» и «Будьте моим мужем».*

МАЛЕНЬКОЕ СТАНОВИТСЯ БОЛЬШИМ

Раньше о кино говорили пренебрежительно, а когда оно встало на ноги, то в его адрес посыпались комплименты. По сравнению с театром, дескать, это самое достоверное, самое безусловное, самое натуральное искусство. Хотя здесь иногда приходится идти на хитрости. Единственное оправдание: кинематограф, как, впрочем, и театр, все же не жизнь, а игра. Он сильно отличается от реальной действительности.

В игровом фильме обман происходит не по злому умыслу, а по необходимости. Больше

всего это проявляется в картинах, рассказывающих о прошлом — далеком и не очень.

Создатели исторических фильмов постоянно сталкиваются с рядом сложных проблем. Как показать на экране бой, когда уже и пушек таких нет в помине? Каким образом запечатлеть морское сражение на старых фрегатах? Сделать, разумеется, эти вещи можно, но это дорого.

Выход нашли давно. Вместо подлинных кораблей и пушек начали использовать крошечные макеты. Игрушечный танк или автомашина, город в миниатюре или сделанный из папье-маше вулкан на общем плане воспринимаются как настоящие.

Труднее передать человека рядом с макетом. Тут необходимо точно рассчитать масштаб разновеликих объектов, чтобы не получился обратный эффект. Он возможен в сказке или в фантастическом фильме, где могут действовать люди-великаны, но не в исторической картине — от нее ждут если не правды, то правдоподобия.

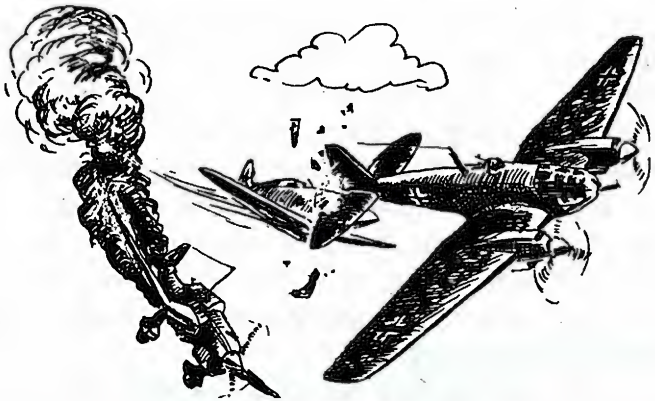
Сами макеты делают, уменьшая подлинные предметы в десять раз. А снимают их, как правило, ускоренной съемкой. Некоторые даже пускают при этом дым или туман. Тогда получается убедительней, скрываются детали.

В фильме «Адмирал Нахимов» режиссер Пудовкин так снимал знаменитый Синопский бой. Построили довольно большой бассейн. В него запускали несколько парусников. Один из них, длиной 5 метров, выходил вперед, на первый план, к камере поближе. Другие корабли-макеты были поменьше. Самая маленькая модель — 60 сантиметров — располагалась на дальнем плане.

Перемежая макетные съемки с актерскими сценами, режиссеру удалось создать впечатление настоящего боя. Таким же образом избавлялся от грандиозных дорогих декораций советский кинорежиссер **Михаил Ромм**, делая двухсерийную ленту об адмирале Ушакове: ему тоже пришлось снимать макеты в бассейне. И никто из зрителей не заметил подвоха.

Что за кадром

Сложная задача стояла перед режиссером фильма «Небо Москвы». Ему нужно было показать, как по ходу действия наш летчик-истребитель, расстреляв боевой комплект, заходит в хвост вражескому бомбардировщику и лопастью отсекает у противника хвостовое оперение. Эта съемка потребовала специальных моделей и тщательной подготовки.



Обычно модели самолетов изготавливаются из дерева, так как они легко поддаются обработке и мало весят. Но если бы таранящий самолет начал рубить хвост у модели бомбардировщика, сделанного из дерева, полетели бы щепки в разные стороны и не получилось бы необходимого эффекта.

Поэтому пришлось дерево заменить оловянной фольгой, наклеенной на специальный тонкий оловянный каркас, который легко поддавался рубке металлической лопастью пропеллера. Это усилило впечатление мощности удара и естественность деформации обшивки бомбардировщика.

«БЛУЖДАЮЩАЯ МАСКА»

Как на одной пленке получить два разных изображения?

Скажем, девушку, задумавшуюся о своем родном селе, куда она долго не приезжала, и

проплывающие мимо березы? Для этого кадр снимают два раза на одной пленке: сначала девушку с вьющимися на ветру волосами, затем стволы берез. Или наоборот — это не имеет значения. Когда проявят пленку, то увидят, что одно наложилось на другое: березы, как память о деревне, и само лицо девушки. Два изображения слились вместе. Этот способ съемки, известный еще Мельесу, назвали **двойной экспозицией.**

«Блуждающая маска», открытая советским кинооператором **Б. Горбачевым** и разработанная инженером **В. Омелиным**, представляет собой более удобный прием съемки с бóльшими возможностями для передачи многообразия жизни. Та же девушка будет показана на фоне движущихся берез, словно увиденных ею из вагона поезда. В этом случае березы не перекроют лица героини, а станут фоном.

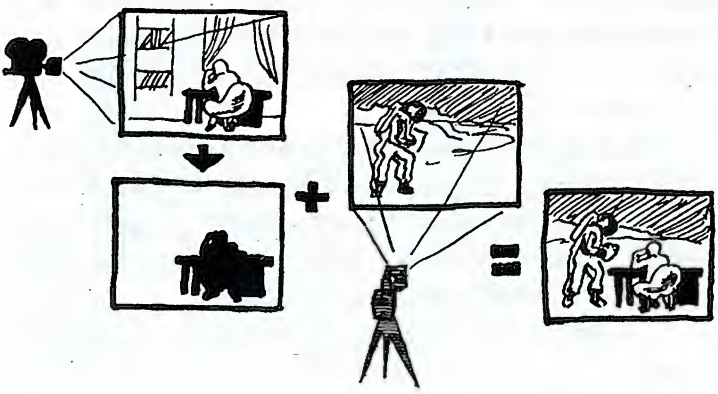
Чтобы добиться такого изображения, на студии устанавливают освещаемый инфракрасными лучами экран, на нем, точнее, на его фоне можно снимать все что угодно. Причем тут потребуются две кинопленки: одна из них чувствительна к инфракрасным лучам, другая — нет. На второй пленке получится изображение человека, допустим, той же девушки. А на первой выйдет только контур ее фигуры — этот контур черного цвета. Это и есть «маска».

Но почему же она «блуждающая»? Да потому, что человек движется, «блуждает» по экрану.

После проявления первой пленки ее снова заряжают в аппарат и снимают вместе со второй — на ней изображена девушка. И происходит полное слияние: контур и героиня совпадают!

Этим способом у нас начали пользоваться еще в 30-е годы. А во время войны он оказался просто незаменим. Режиссер **Александр Столпер**, снимая в Алма-Ате картину «Парень из нашего города», должен был показать своего героя на войне. Танков в Алма-Ате не было, от фронта студия далеко — несколько тысяч километров. Что в таком случае делать? И было решено в фильме применить «блуждающую маску»: на одной пленке сняли макеты танков, а на другой действовали актеры, изображавшие фашистов. Таким же образом «участвовал в бою» и главный герой — его играл **Николай Крючков**.

Раскрыть придется и такой секрет. При съемке двух кадров использовались **светофильтры**: актеров снимали через оранжевое



стекло, а фон — через темно-вишневое. Это в конечном счете и позволило добиться нужного результата, так как светофильтры пропускают не все цвета.

Так что ни у кого из зрителей не возникало сомнений в том, что снята подлинная, реальная война.

Подобным образом использовали «блуждающую маску» и на съемках фильма Александра Зархи «Высота». Актер **Николай Рыбников**, игравший монтажника-высотника, не поднимался высоко в небо, чтобы укрепить на строящейся домне флажок. Он стоял на земле, а на инфраэкране была изображена верхушка домны. Опять обман? Да, но иначе нельзя.

Что за кадром

В книге Г. Айзенберга описана съемка эпизода из фильма «Садко».

Сидит Садко на берегу Ильмень-озера, играет на гуслях. И вот заколебались туманы над озером, забурлила в одном месте вода и появилась морская царевна. Она поднялась из воды и пошла по ее поверхности к Садко, как по суше...

Как и при обычной съемке комбинированных кадров, художник сделал эскиз. В нем было помечено, где будет сидеть Садко, на каком расстоянии от него появится из воды царевна и какой будет пейзаж.

Сначала была проведена съемка морской царевны. Для этого установили площадку, где

стояла актриса. Стрела крана была опущена возле инфраэкрана до пола. Для того чтобы царевна «появилась» из воды, на небольшом расстоянии от съемочной камеры был натянут лист белой бумаги, который полностью скрывал от объектива фигуру исполнительницы при нижнем положении стрелы крана. Это лист белой бумаги освещался также инфракрасным светом.

Когда стрела крана поднималась, царевна постепенно появлялась в середине кадра — голова, плечи, потом вся ее фигура. Затем она переходила на площадку, выстроенную чуть ниже белого листа, и шла на аппарат — к Садко.

При повторной съемке на эту же пленку снимался Садко, сидящий на берегу Ильменьозера (в данном случае это был неглубокий бассейн с макетными берегами). К месту появления царевны подвели шланг со сжатым воздухом (когда он проходил через воду, поверхность ее начинала бурлить).

Зритель видел, как из кипящих вод Ильмень-озера поднимается, не замочив своей одежды, прекрасная царевна, идущая затем по поверхности воды. Таким чудесам позавидует любой фокусник!..

КАК СНИМАЛСЯ «ТИТАНИК»

Фильм американского режиссера **Джеймса Кэмерона** «Титаник» пока что считается самым дорогостоящим в мире. На его постановку было затрачено свыше 500 миллионов долларов. Однако этот фильм уже оправдал все расходы. Прибыль от него превысила затраты раза в три, если не больше.

Съемки фильма начались в мае 1996 года в мексиканском городке Розарио — там была построена новая киностудия, а возле нее появился сам корабль, возведенный почти в натуральную величину. Киношный «Титаник», представлявший собой точную копию затонувшего в 1912 году океанского лайнера, находился в огромном бассейне площадью 28 тысяч квадратных метров и тихо покачивался на воде. А когда приступили к съемкам и заработали ветродуи, участники киногруппы вдруг ощутили страшное чувство — будто каждый попал в центр трагедии, в результате которой погибло свыше полутора тысяч человек.

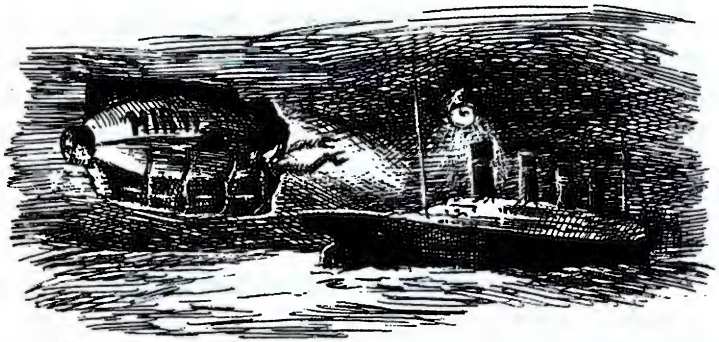
Второй съемочной площадкой фильма стали павильоны Голливуда, где до мельчайших деталей были воспроизведены внутрен-

ние помещения «Титаника». Тут собрали все настоящее: и хрусталь, и картины, и столовое серебро. А мебель, ковры и спасательное снаряжение изготовили по старым образцам. И вот еще одна деталь: портрет девушки Роуз, который сделал влюбленный в нее Джек, нарисовал сам режиссер.

Самыми трудными оказались съемки под водой — их сделали раньше остальных, летом 1995 года, в порту Галифакс. Сюда прибыло наше научно-исследовательское судно «Академик Мстислав Келдыш», с борта которого на глубину трех-четырех тысяч метров опускались два батискафа — «Мир-1» и «Мир-2». Сцены затонувшего корабля были сняты особой видеокамерой, находившейся на миниатюрной подводной лодке, — эти уникальные кадры придавали игровому фильму документальное звучание.

Что за кадром

В итальянском кинематографе, как свидетельствует известный российский кинорежиссер ***Эльдар Рязанов****, существует профессия, которой нет в нашем кино. Это мастер так называемых* ***специальных эффектов****. Когда Рязанов снимал фильм «Невероятные приключения итальянцев в России», должность мастера спецэффектов исполнял Джулио Молинари. В фильме много трюков. И в том числе кадры, когда один из героев, Мафиозе, разбивает иллюминатор в самоле-*



те, покрывается коркой льда, в салоне самолета создается эффект невесомости и т. п.

«Казалось, он умеет делать все, — свидетельствует Э. Рязанов. — Джулио изготовил состав — помесь слюды и стекла, который на глаз выглядит абсолютно прозрачно. Но это «стекло» не режется, оно безопасно, его можно разбить рукой, и не будет ни царапины. Джулио Молинари вставил свое специальное стекло в иллюминаторы самолета, а также в оконную раму декорации склада матрешек. Мафиозе влетал в склад, вышибая окно своим телом, причем актер не подвергался никакому риску.

Обледеневший Мафиозе — это тоже работа Джулио Молинари. Он сумел по фигуре Тано Чимарозы смастерить специальный панцирь из материала, похожего на плексиглас. Присыпанный тальком и нафталином, панцирь сверкал, блестел и переливался, как лед, и вместе с тем от него можно было откалывать куски, как ото льда».

ГРАНИЦЫ ПРОСТРАНСТВА

ТРЕТИЙ КИНЕМАТОГРАФ

У нас было, если так можно сказать, три кинематографа.

Один долго путешествовал по городам и весям, и его назвали **«бродячим» кинематографом**. Братья Люмьер направили в Россию своих представителей, которые взяли кинопроекторы и фильмы и кочевали по всей нашей необъятной стране, показывая в разных местах французские картины. Плохие дороги и огромные расстояния между городами сделали свое дело. Французы устали — они начали предлагать русским самим показывать французские фильмы у себя дома.

Так «бродячий» кинематограф перестал «двигаться вперед» и «остановился». В городах стали возникать кинотеатры. Вместо «передвижек» появились специальные помещения для показа лент. Этот, второй, по сути дела, кинематограф назвали **стационарным** — он никуда не двигается, стоит на одном месте, и теперь люди сюда идут сами.

А еще был кинематограф, родившийся на **ярмарках** и в **балаганах**.

Здесь и кино показывали не такое, и фильмов-то в общепринятом смысле не было. А кино использовалось в качестве своеобразного аттракциона, удивительной диковинки.

Незабываемое

***М. И. Ромм**, известный кинорежиссер, вспоминает то, что видел в детстве, в 1907 году:*

«Я до сих пор помню аттракцион, который действовал в Александровском саду около Кутафьей башни. Там стоял вагончик, рядом касса, где было написано «Электрическое путешествие по Швейцарии. Цена 5 копеек». Вы платили 5 копеек, получали железнодорожный билет и входили в вагончик. Раздавалось три звонка, свисток кондуктора, кто-то гудел, изображая голосом гудок паровоза, в вагончике гас свет, и на небольшом экране возникали виды Швейцарии, снятые с движения. Очевидно, человек, сидя на передней площадке паровоза, снял проезды по Швейцарии. Эта движущаяся панорама производила настолько сильное впечатление, что, когда показывались крутые повороты или виды пропасти, в вагончике раздавались вопли ужаса и восторга...»

ОДНОГО ЭКРАНА ЕМУ МАЛО!

Французский кинорежиссер **Абель Ганс**, начинавший свою деятельность в немом кино, часто любил экспериментировать. Как любоз-

нательный мальчишка, он стремился до всего дойти сам.

Ганс пробовал свои силы как актер и поэт, как драматург и критик. Занимался одно время даже философией. А его настоящим призванием стала режиссура. Хотя и тут он, весьма разносторонний человек, оставался большим выдумщиком, пытающимся распознать богатейшие возможности нового искусства.

Однажды он снял страшный фильм о скульпторе, который принял яд и наблюдал собственную смерть в зеркале. Никто из киномастеров до этого зеркало не применял, а Ганс решился на такой шаг и добился своего: его картина «Маска ужаса» вызывала у зрителей сильное чувство страха. Они увидели воочию, как менялось лицо героя, постепенно теряя знакомый облик, как в жутких муках превращалось в каменную маску...

А чтобы деформировать окружающий мир в картине «Безумие доктора Тюба», режиссер вновь взялся за «магическое стекло»: почти все сцены были сняты с применением кривых зеркал. Когда же посмотрели готовый материал, выяснилось, что фильм не получился.

Неудачи, как известно, людей смелых не останавливают. И спустя несколько лет Ганс берется за новый эксперимент. Фильм «Наполеон», поставленный им в 1927 году, представлял собой невиданное зрелище — вместо одного экрана режиссер задумал сделать три. **Триптих**, или тройной экран, был использован в финале картины: в центре экрана появлялся сам император, а по краям неслись в атаку воины

его армии. И создавалось впечатление эпической широты и грандиозного размаха событий.

Ганс не только раздвинул границы экрана, но и придал фильму удивительно динамичный характер. Ряд сцен был снят так называемой «живой камерой»: ее бросали в специальных чехлах, словно мяч, чтобы передать игру людей в снежки, ее привязывали к крупу лошади, скачущей на врага, или погружали в бушующее море. А иногда камера раскачивалась, напоминая часовой маятник. Благодаря таким приемам съемки Гансу удалось сделать зрителя не пассивным созерцателем, каким он был прежде, а как бы участником происходящего.

Что за кадром

Задумав снимать фильм «Невероятные приключения итальянцев в России», Эльдар Рязанов решил, что в картине не должно быть ни одного комбинированного кадра, а только чистые трюки. «Каким бы аттракцион трудным и невероятным ни был, мы не

станем прибегать к «чудесам кино»... — таково было мнение киногруппы. И вот — первый трюк. Его зритель видит в начале комедии. Это сумасшедший проезд «скорой помощи» по тротуару между столиками кафе. Медицинская машина вынуждена проскочить по тротуару, потому что образовалась автомобильная пробка...

«Снимали эту сцену в Риме, — рассказывал режиссер. — Площадь очень красивая, там всегда толпы туристов, и поэтому запрещен проезд транспорта. Добившись разрешения снимать, мы создали автомобильный затор своими силами, из машин съемочной группы.

Мы взяли у хозяина летнего кафе столы и стулья, посадили несколько человек массовки, а одного из них поместили возле стены.

Возможности для репетиции не было... На всякий случай установили два съемочных аппарата, и итальянский каскадер сел в «амбуланцу» (так называется машина «скорой помощи»). Оглушая сиреной, с немыслимой скоростью медицинский микроавтобус вырулил на площадь, свернул с мостовой и понесся по тротуару. Раздался пулеметный стук падающих столиков, стульев, крики, и «амбуланца» снова выехала на мостовую.

Человек, сидевший около стены, закричал истошным голосом и упал. Все кинулись к нему — было полное ощущение, что машина вдавила его в стену. По счастью, этого не произошло. Просто он смертельно перепугался. «Скорая помощь» проехала от него буквально в миллиметре...»

ШИРОКИЙ ЭКРАН

Широкий экран появился у нас в конце 50-х годов, а на Западе еще раньше. И связано это было со стремлением кинематографистов увеличить привычный экран раза в два. Зачем? Почему? Нужно ли это делать? Такие вопросы посыпались со всех сторон.

Изобретатели были уверены в том, что новый экран привлечет в кинотеатры больше зрителей — новинка всегда вызывает интерес, а художникам они подсказывали, как использовать это пространство.

И многие режиссеры сразу откликнулись на интересное предложение. Конечно, не всякий фильм требовал широкого экрана. Иная картина и на обычном будет выглядеть хорошо. А широкий экран позволял снимать такие картины, которые не укладывались в традиционные рамки. Это фильмы, где много массовых сцен. Допустим, о войне, о военных сражениях. Тут, как говорится, можно развернуться. И в основном кинематографисты именно такие фильмы стали снимать как широкоэкранные. Поначалу применяли обычную пленку в сочетании со специальным объективом.

Для обычного фильма используется кинопленка шириной 35 миллиметров, она подходит и для широкоэкранного. Однако благодаря специальному объективу изображение при проекции на экран растягивается.

Но на этом не остановились. Совсем немного времени ушло на то, чтобы создать картины широкого формата. Теперь экран вырос

не только в ширину, но и в высоту. Он стал просто грандиозным, а фильмы, создаваемые для него, — просто потрясающим зрелищем. Их снимали на специальной аппаратуре и на пленке шириной 70 миллиметров.

И все-таки многие мастера не учли того, что широкий формат подходит тоже не для всех картин, а иногда просто не нужен.

Широкоформатные картины делать гораздо дороже, чем обычные или широкоэкранные. И через какое-то время их перестали выпускать. Новшество явно не привилось. А может, рано такой шаг был сделан? Может, поторопились тогда? Или не сумели использовать многообещающее техническое открытие так, как оно этого требовало?

Вполне возможно. Да и киномастера об этом говорят. Немецкий режиссер **Фриц Ланг** не понимает, зачем двигаться в ширину — лучше в глубину заглянуть. При этом он заметил: «Широкий экран годится только для показа похоронных процессий и змей!..»

Незабываемое

«Я помню, — пишет ***Л. Польская*** *в книге «Кто делает кино», — как в детстве мы нетерпеливо ждали выхода на экраны фильма «Илья Муромец», потому что слышали: он не обычный, а широкоэкранный. «Это не такое кино, как вы видели прежде, — говорили нам, — экран теперь будет от стены до стены кинозала». И мы немного испуганно думали: сумеем ли увидеть на экране все сра-*

зу? Наверное, в этом фильме придется сначала смотреть на левую сторону, потом на правую. Или наоборот. Что же получится? Пока смотришь направо — пропустишь то, что слева... Конечно, ничего страшного не случилось, мы справились с широкоэкранным фильмом. А первое впечатление было действительно потрясающим: мир казался еще более огромным и прекрасным, чем на экране обыкновенного размера.

Но чаще всего новое входит в искусство не так уж заметно. Мы даже не понимаем, что видим на экране то, чего год назад быть не могло».

ПАНОРАМА

Чтобы снять **панораму**, кинооператор поставит камеру на штатив и начнет медленно двигать ее по горизонтали. Угол обзора может быть очень большим, максимально — 180 градусов, но такой охват пространства требуется редко. А если киносъемочный аппарат будет

двигаться вперед, выйдет еще эффектней, еще динамичней.

Используя этот весьма распространенный способ съемки, стали создавать и **панорамные фильмы** — они гораздо больше широкоформатных. И к тому же выгнуты дугой по отношению к зрителям. Человек, смотря на такой экран, сам ощущает себя как бы в реальных условиях жизни. У кинематографистов подобное состояние называется эффектом присутствия. Зритель тут уже не наблюдатель событий, а их соучастник.

Широкое распространение панорамное кино получило в конце 50-х годов. А дальше шагнули к **круговой панораме** (у нас ее называют просто кругопанорама) — тут уже зритель чувствовал, будто совсем слился с окружающей средой.

Круговая панорама действует на территории Всероссийского выставочного центра. 22 проектора, установленные по кругу, переносят на экран виды Москвы, снятые с разных сторон, сверху и снизу. Правда, тут есть одно неудобство — во время показа зрителям приходится стоять и поворачивать голову из стороны в сторону, следя за событиями на экране. Но недолго — фильмы здесь показывают небольшие, всего на 20 минут.

И картины, как вы поняли, видовые, документальные. На игровое кино панорама не замахивается. А совершить путешествие по столице можно. Можно в кругопанораме проехать и по нашей огромной стране и даже побывать на дне океана.

Идея круговой кинопанорамы была впервые высказана французом ***Гримуэном Сансоном****, который еще в 1897 году взял патент на* ***синекосмораму*** *— «аппарат, позволяющий снимать и проецировать на цилиндрический экран движущиеся панорамные снимки в цвете».*

На Всемирной выставке в Париже (1900) Гримуэн Сансон построил около знаменитой башни Эйфеля большой зал, в котором боковые стены, имевшие 100 метров в окружности, служили сплошным экраном. В центре зала помещалась гигантская гондола воздушного шара с необходимыми принадлежностями — якорем, канатами, лестницей и т. д. Потолок зала был задрапирован так, чтобы создать для располагающихся в гондоле зрителей иллюзию воздушного шара.

Под гондолой находилась киноаппаратная с десятью проекционными аппаратами, которые были механически связаны друг с другом для обеспечения синхронности (одновременности) изображений. В фильме воспроизводились натурные сцены в Европе, Северной Африке.

Спустя более полувека после эксперимента Гримуэна Сансона известный американский режиссер, автор знаменитых мультипликационных фильмов Уолт Дисней, используя достижения современной ему кинотехники, сделал новую попытку средствами кинематографа создать круговую панораму. Круговая кинопанорама Диснея (1955) получила название ***«циркорама»****.*

СТЕРЕОКИНО

Странная вещь — кино! Тот, кто начинает им заниматься, становится его пленником на всю жизнь. Луи Люмьер не верил в будущее кинематографа, считал, что его изобретение не проживет долго, а сам активно занимался звуком. Думал о музыке, которая будет сопровождать изображение. А еще о том, чтобы показанное на экране стало объемным. Люмьер первым придумал цветные очки со светофильтрами. В них возникало подобие объемности. Однако такие очки годились, чтобы смотреть только черно-белые фильмы. Этот опыт был со временем забыт.

А вспомнили о нем перед войной. В 1938 году в просмотровом зале Научно-исследовательского кинофотоинститута советский изобретатель **С. Иванов** продемонстрировал ученым стереоскопическую установку. В действии ее увидели зрители уже после войны.

В здании того самого кинотеатра «Континенталь», где когда-то выступал французский актер Макс Линдер, открылся новый кинотеатр под названием «Стереокино». Здесь показывали объемные фильмы.

Экран состоял из стеклянных полосок, и, чтобы увидеть картину, надо было найти определенную точку и, не двигаясь, смотреть именно туда. Иванов сотворил экран, который не требовал очков — он пошел по другому, чем Люмьер, пути. И все-таки многие к новому зрелищу так и не привыкли: смотреть фильмы в состоянии полной неподвижности было тяже-

ло и неудобно! И стереофильмы быстро сошли с экранов. Их перевели на обычную пленку и показывали в обычных кинотеатрах.

А поиски тем не менее продолжались. На сей раз изобретатели возвращаются к Люмьеру. Так появляется совершенно новая система показа объемных фильмов, когда ощущаешь пространство и чувствуешь себя словно в гуще реальной жизни. Но смотреть такие картины нужно через специальные очки.

И все равно, как бы это ни выглядело, какой бы эффект ни производило, изобретение у нас не прижилось. Осталось как аттракцион.

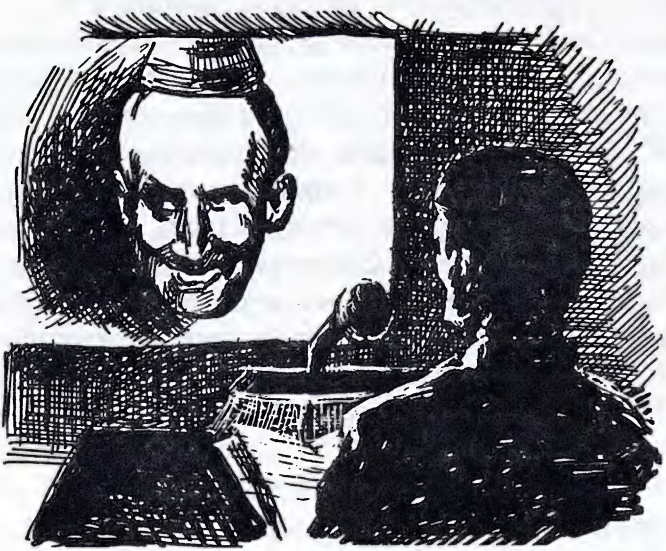
Незабываемое

Вот какие ощущения вызвали у зрителей первые стереоскопические фильмы:

«Надев специальные темные очки, попадаешь в другой мир. Исчезает плоское экранное изображение, фигуры людей становятся объемными, реальными. Невольно отшатываешься, когда болельщики, опаздывающие на футбольный матч, несутся прямо на тебя или кажется, что боксерскими перчатками вот-вот получишь сильнейший удар. И наоборот, испытываешь удовольствие, двигаясь вслед за съемочной камерой по густой аллее, когда зеленые ветки почти касаются лица.

Мы на просмотре нового стереоскопического фильма».

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...



ПЕРВЫЙ РУССКИЙ «СЦЕНАРИУС»

С чего начинается работа над фильмом? Спросите об этом кого-нибудь из взрослых. Вам скажут примерно так: «Ну очевидно, с какого-то плана, наброска того, что зрители потом увидят на экране...»

В какой-то степени это верно для документального кино, да и то не всегда. С игровым все гораздо сложней. Там созданию фильма предшествует специально написанный текст — рассказ или короткая повесть. Это произведение не совсем обычное: оно предназначено не для чтения, а для воссоздания на экране. И называется оно сценарием, а люди, которые его пишут, — сценаристами или кинодраматургами. С них-то все и начинается.

Поначалу фильмы снимали вообще без сценария. Получалось, как правило, плохо и невыразительно.

Первым человеком, которому пришла в голову мысль написать сценарий будущей картины, стал упоминавшийся ранее **Василий**

Гончаров. Его можно считать любителем, так как до этого он ничего в своей жизни не писал — только письма родственникам и «Справочник железнодорожных тарифов», составленный по долгу службы на далеком полустанке. Однако человек он был очень энергичный и, набравшись смелости, двинулся в Петербург. Именно по его «сценариусу» в 1908 году был снят фильм о лихом казацком атамане Стеньке Разине под названием «Понизовая вольница» — первая русская кинокартина.

«Сценариус» еще не сценарий. Его действие было разбито, как в театральной пьесе, на несколько сцен-картин, в каждой из которых рассказывалось о том, что будет происходить на экране. В первой картине появлялся Степан Разин с персидской княжной: они плыли вместе с разбойниками на челнах по Волге. Во второй — герои были показаны в лесу: они пили вино, расположившись на большой поляне, плясали и смеялись. Разин целовал свою возлюбленную. А в третьей части возникал заговор против княжны. Разбойники, желая вызвать ревность у своего атамана, подсо-

вывали ему письмо княжны, которая якобы недовольна своей судьбой и любит другого — принца Гасана. Дальше, в четвертой и пятой картине Разин страдает от измены княжны. А в шестой все кончалось: атаман бросал девушку в воду, и разбойники на всякий случай еще стреляли ей вслед. Вот, собственно говоря, и вся история. Наивная до простоты и не блещущая никакими художественными открытиями.

Тем не менее Гончаров так не думал, он считал свой литературный опыт большим достижением и решил обратиться в Союз драматических и музыкальных писателей, чтобы его там признали как автора. Но получил от уважаемых литераторов вежливый отказ. Кино тогда расценивалось как забава, легкое зрелище, а примитивное сочинение бывшего железнодорожного служащего, конечно, какой-либо литературной ценности не представляло.

И все-таки именно этот человек заложил основы будущей профессии, без которой сегодняшний кинематограф обойтись не может. Нельзя все удержать в голове — лучше задуманное сначала изложить на бумаге.

Знаете ли вы

Сколько человек пишут сценарий к одному фильму? Как правило, один. Однако за эту работу могут сесть и двое — один из них чаще всего режиссер будущего фильма. Такие пары, объединенные общим замыслом, работа-

ют и у нас, и за рубежом. В итальянском кино число авторов одного сценария увеличивается порой до трех, четырех, а то и пяти человек. Как они сочиняют вместе, непонятно, хотя коллективное творчество часто приносит свои плоды. А вот за океаном происходят иногда вещи просто невероятные, достойные Книги рекордов Гиннеса: там число лиц, занятых литературным трудом на киностудии, доходит до 10 человек. И это не предел. В 1938 году кинокомпания «МГМ» задумала вместе с англичанами сделать картину «Янки в Оксфорде» и привлекла к написанию сценария 31 драматурга. Но в титрах было указано только 8 авторов — и это много. Однако хорошей картина не получилась, и она быстро сошла с экранов.

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Есть в кино такое понятие, которое означает крепкую, часто долголетнюю творческую взаимосвязь художников. Допустим, режиссера и оператора, режиссера и композитора, режиссера и драматурга. Они не только работают вместе, они как бы дополняют друг друга. Это настоящие единомышленники. Подобные творческие пары или трио складываются в процессе создания того или иного фильма, а затем это содружество продолжается и развивается, обогащая каждого.

Примеров тому немало. Режиссер Сергей

Эйзенштейн снял почти все свои картины с оператором **Эдуардом Тиссэ**, а с композитором **Сергеем Прокофьевым** успешно сотрудничал при постановке таких фильмов, как «Александр Невский» и «Иван Грозный». Три картины украинского режиссера Александра Довженко были сняты кинооператором Дани-

С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ (слева)

илом Демуцким. И оператор Анатолий Головня связал свою творческую судьбу с режиссером Всеволодом Пудовкиным. Не одну картину сделал вместе с оператором Сергеем Урусевским режиссер Михаил Калатозов.

Однако самые надежные и прочные творческие связи чаще всего объединяют режиссера и сценариста, что, впрочем, вполне естественно — тут оба мастера быстрее находят друг друга и работают над будущим фильмом с самого начала, с того момента, когда возникает новый замысел. И до самого конца, когда их картина выходит на экраны. А дальше уже идет все как по накатанной дороге и следующие задумки, объединяя двух художников, воплощаются в жизнь. Так работали драматург **Евгений Габрилович** с режиссером **Юлием Райзманом, Эмиль Брагинский** — с **Эльдаром Рязановым**, а сейчас так трудятся режиссер **Вадим Абдрашитов** и **Александр Миндадзе**. И результат совместной работы, как правило, оказывается удачным. Не зря же русская поговорка гласит: ум хорошо, а два лучше!

О друзьях-товарищах

В книге «Грустное лицо комедии» Э. Рязанова есть такая шуточная биография:

«Эмиля Брагинского и Эльдара Рязанова связывает многое: во-первых, их имена начинаются на одну букву, а именно на «э» оборотное; во-вторых, они появились на свет бук-

вально друг за другом. Рязанов родился 18 ноября, а следом, 19 ноября, издал свой первый, но отнюдь не последний крик Брагинский. Правда, Брагинский заорал в 1921 году, тогда как Рязанов еще целых шесть лет пребывал не-

Иннокентий Смоктуновский («Берегись автомобиля»)

известно где и впервые возвестил о своем появлении лишь в 1927 году; в-третьих, Брагинского и Рязанова объединяет то, что они ни внешне, ни внутренне не похожи друг на друга.

Жизненный путь Брагинского был богат и извилист: сначала непонятно зачем он учился, но недоучился в медицинском институте и почему-то окончил юридический. Потом... работал корреспондентом журнала «Огонек», а в свободное от службы время написал пьесы: «Раскрытое окно», «Встречи на дорогах», «Наташкин мост».

Путь Рязанова был тоже не прям: по недосмотру педагогов он окончил режиссерский факультет киноинститута и снимал документальные фильмы. Затем, работая на киностудии «Мосфильм», Рязанов создал несколько игровых фильмов, которые ошибочно называют художественными: «Карнавальная ночь», «Человек ниоткуда», «Гусарская баллада»...

В 1963 году одинокие скитания будущих соавторов кончились. Они наконец-то встретились и написали повесть «Берегись автомобиля!».

ЧЕТЫРЕ ЭТАПА

«Мой фильм готов — осталось его только снять». Это крылатая фраза французского кинорежиссера **Рене Клера.** Что она означает?

Все очень просто. Когда написан сценарий, режиссер прикидывает, как его перенести на экран, как из написанного сделать видимое. Он в уме уже представляет будущее творение.

А некоторые другие режиссеры «рисуют» кинокартину. Такое любил делать, например, Эйзенштейн: каждый кадр он рисовал до съемок. А кадров — несколько тысяч.

И все-таки фильма пока что нет. Он еще впереди.

Как же ведется над ним работа?

Весь процесс создания любой картины складывается из четырех этапов.

Первый — **подготовка к съемкам**. Готовятся все: режиссер, оператор, художник, актеры... Внимательно прочитав сценарий, эти люди размышляют о своих задачах. Кто, что и как будет делать — вот основные вопросы.

За подготовительным периодом следует **съемочный**. Это самый сложный и самый ответственный момент. А растягивается он иной раз надолго. За один день картину не снимешь. И все же экономить время надо — фильм стоит дорого, особенно сейчас.

Когда съемки закончены, наступает еще более кропотливая и к тому же интересная работа — это **монтаж**, складывание снятых в разное время и в разных местах кусков в единое целое. Монтажный период тоже может надолго затянуться.

И вот последний этап — **тонировка**. Иными словами, озвучивание фильма, а точнее, озвучание. Грубо записанный на съемках звук

улучшается в специальной студии. Тут к голосам исполнителей добавляется музыка и шумы. Все эти звуки сводятся вместе.

Теперь, кажется, режиссер доволен — его фильм готов. Вся съемочная группа собирается в **просмотровом зале**, чтобы увидеть, что же получилось на экране. А зрители это увидят несколько позже, когда напечатают множество копий картины и они разлетятся по всей стране и по всему миру.

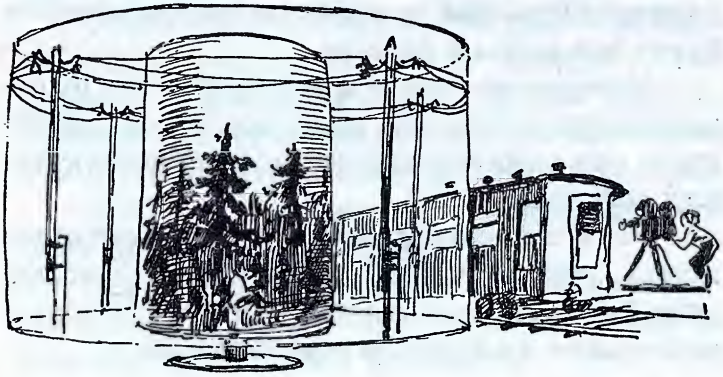
Что за кадром

«Поехали!» — часто слышалось из павильона, где снимали фильм «Золотой эшелон». Вслед за командой приходила в движение декорация, установленная на качающемся помосте, — половина разрезанного вдоль железнодорожного вагона. Однако с каким бы рвением ни раскачивали ее перед камерой, поезд не двигался с места, пока в действие не вступал свет. Лишь когда вспыхивали прожекторы (и те, что были установлены за окнами купе, и те, что прикреплены к стенкам вагона), световые блики начинали ритмично, как бы в такт движению поезда, перемещаться по стенкам, занавескам, фигурам и лицам актеров. Эти световые пятна то появлялись, то исчезали, как будто льющийся в окна солнечный свет перекрывался на секунду проносящимися за окнами телеграфными столбами, станционными постройками, деревьями... Даже у присутствующих в павильоне все это создавало полное впечат-

ление, что вагон «тронулся» в путь. Этому впечатлению способствовал и еще один «трюк» — вертящийся фон.

За окнами такого «вагона» можно обнаружить два барабана. По команде «Поехали!» они начинали вращаться... один, большой, — непосредственно за окнами вагона; другой, в центре которого находился кинопрожектор, бросающий свет в окна, — несколько в стороне. Расписанные боковые поверхности большего из них играли роль проносящегося за окнами пейзажа. С помощью же другого барабана, надетого на осветительный прибор и не имеющего сплошных боковых стенок, проецировались детали пейзажа — деревья, верстовые столбы и т. д. ...

Таким образом, «поезд» то «мчался» с огромной скоростью, то рывком «тормозил» перед семафором, то плавно «отходил» от станции. Актерам даже не пришлось пересаживаться в другой поезд, когда по ходу действия понадобилось ехать в противополож-



ную сторону. Небольшая перестановка в декорации, изменение направления вращения барабанов — и поезд моментально отправлялся в «обратный путь».

Так рассказала о съемке фильма режиссер, оператор и сценарист Майя Меркель.

ПЕРВЫЙ ШАГ

Мы уже рассмотрели, из каких этапов складывается работа над фильмом. Теперь попробуем разобраться поподробнее, чем же конкретно заняты создатели картины на каждом этапе.

При подготовке к съемкам, то есть на первом этапе, разрабатывается сначала рабочий проект будущего фильма, учитывающий все детали. Над ним трудятся и режиссер, и все члены творческого коллектива. Каждый из них готовит материалы по своей «отрасли». И все это вносится в общую копилку. Подбираются книги, документы, иллюстрации, песни, характеризующие ту страну и эпоху, которые будут показаны в фильме.

Нередко режиссер и его коллектив не ограничиваются только книгами и документами — они сами выезжают на места исторических событий.

Если же сценарий рисует современную жизнь, жизнь какого-то коллектива, то создатели будущего фильма едут к своим героям и наблюдают их в повседневной жизни.

Оператор выбирает нужные места для натурных съемок.

Художник зарисовывает пейзажи и детали строений для будущих декораций, а также работает над эскизами костюмов и грима.

Композитор собирает музыкальный материал.

Пройдет некоторое время, и накопленные впечатления, знания, мысли воплотятся в **режиссерский сценарий**, в эскизы художника и музыку композитора.

Что же представляет собой режиссерский сценарий? Это, по сути, литературный сценарий, увиденный глазами режиссера. Страницу за страницей, строчку за строчкой режиссер проверяет весь авторский сценарий. В результате некоторые эпизоды сокращаются, другие, наоборот, увеличиваются. Бывает, что из сценария выпадают многие сцены. Одновременно могут быть написаны новые эпизоды. Кроме того, режиссер стремится найти максимально выразительные формы и средства передачи идей фильма.

Очень строго оцениваются диалоги. Многие в режиссерском сценарии выпадают — их заменяет зрительный образ. Другие диалоги, наоборот, развиваются, для того чтобы лучше и полнее характеризовать события или героя.

Диалоги в режиссерском сценарии получают законченную форму.

Но, разрабатывая каждый эпизод, режиссер ищет и находит для него выражение не только в слове, но и в движении.

Движения актера часто бывают не менее выразительны, чем многословная фраза.

Размещение актеров, групп и их передвижение в пространстве называется **мизансценой.**

Мизансцены, задуманные режиссером, записываются в режиссерский сценарий в виде чертежей. Но режиссер не только придумывает мизансцены, он находит для них наиболее выгодный способ съемки — в зависимости от того, что нужно подчеркнуть и выделить в данной сцене. Место, с которого снимается каждый отдельный кусок, называется **точкой съемки.**

С каждой точки снимается определенное действие. Действие, снятое с одной точки и в одном куске, называется **кадром.**

В режиссерском сценарии точно указывается, на какие кадры разбивается каждая сцена, а также даются содержание кадра, диа-

лог, шумы, музыка, точка съемки, план, метраж (длина кадра) и все технические приспособления, необходимые для съемки.

КОГО ВЫБРАТЬ?

Режиссерский сценарий можно назвать фильмом на бумаге. Здесь каждая строчка текста расписывается буквально по кадрам.

Когда такая работа будет сделана, сценарий пойдет по кругу. Оператор на его основе подготовит свой план съемок. Художник займется конкретными эскизами декораций и костюмов. Композитор начнет сочинять музыку. Ассистенты и помощники будут помогать всем, а режиссеру — больше всех: ведь он главная фигура.

Самой сложной задачей для режиссера станет выбор актеров. Тут легко ошибиться. Чтобы этого не случилось, проводятся актерские пробы. Многие актеры этого не любят и часто говорят о том, что подобная процедура их унижает. Однако без нее редко обходятся. На пробах исполнители раскрываются по-новому или не раскрываются вовсе. И режиссер решает, кто же лучше подойдет на роль. Сначала делают **фотопробы** — снимают претендентов на фотографии, затем переходят к **кинопробам** — маленький кусочек эпизода оператор фиксирует на кинопленке.

Гример и художник готовят актера к пробным съемкам. Оператор ищет наиболее

выразительный для него свет, режиссер же, тщательно репетируя одну из сцен будущего фильма, знакомится с индивидуальностью данного актера.

Когда проба актера готова, ее просматривают на экране.

Если проба удачна, актер утверждается как исполнитель роли и приступает к работе в творческом коллективе. Теперь он вместе со всеми начинает готовиться к съемкам, детализирует грим, советуется с художником и накапливает материал для роли.

Правда, и после того как актера утвердили на роль, обнаруживаются порой досадные просчеты. Но кое-что можно исправить на съемке, которая с каждым днем приближается...

Из жизни знаменитых:
Марлон Брандо

О Марлоне Брандо *всегда говорили как об очень талантливом и очень красивом актере. Когда на экраны Америки вышла картина, где Брандо сыграл главную роль — это всемирно известный «Крестный отец», поставленный режиссером* ***Френсисом Фордом***

Копполой в 1972 году, — сразу посыпались приятные слова: «талантливо», «гениально», «непревзойденно», «актер на все времена». А кто-то из журналистов сказал о Брандо так: «Это настоящая глыба! Просто гора!»

И надо же такому случиться: через несколько лет он и впрямь здорово начал походить на гору. Его вес превысил 120 килограммов из-за пристрастия Брандо к гамбургерам. И потому возникли неприятности — актера перестали приглашать на съемки. Тут-то Брандо и спохватился. Чтобы предстать на экране в фильме «Храбрец», он сел на строгую диету и похудел на 20 килограммов. А заодно сделал себе пластическую операцию. И теперь, в свои 75 лет, выглядит на 50. Чего не сделаешь ради кино!

Однако бывает и такое, когда, наоборот, для новой роли приходится набирать большой вес. Однако, говорят, толстеть намного легче.

РЕЖИССЕР «ВИДИТ» ПО-СВОЕМУ

Зрители привыкли, что в картине «Девять дней одного года» роль Куликова воплощает **Иннокентий Смоктуновский**, а Гусева — **Алексей Баталов**. Как-то странно подумать, что могло быть иначе. В самом деле, если не они, то кто же?

Представьте себе, что вначале было наоборот!

Смоктуновский пробовался и даже был утвержден на роль Гусева. Незадолго перед тем он сыграл в «Неотправленном письме» героического, самоотверженного человека, руководителя геологоразведки, и, казалось, создан был, чтобы воплотить теперь образ самоотверженного физика, получившего смертельную дозу радиации, но до последней минуты ведущего работу и сохраняющего бодрость духа. А Баталов получил роль Куликова — друга Гусева.

«А что если их поменять местами?» — вдруг подумал Михаил Ильич Ромм. И поменял.

Собственно, в этом и состоит трудность режиссерского выбора — увидеть будущие, еще не открывшиеся возможности исполнителя.

М. И. Ромм

Борис Бабочкин пробовался в «Чапаеве» на второстепенную, эпизодическую роль, но, увлеченный образом Василия Ивановича, смог убедить постановщиков, что другого исполнителя им не найти.

Режиссер **Савва Кулиш** в «Мертвом сезоне» долгое время тайком, несмотря на возражения многих, снимал в главной роли **Донатаса Баниониса**. Мы видим сегодня, насколько он был прав. Тогда же этот выбор казался очень дерзким. Да какой же он разведчик, этот прозаичный человек, лишенный легкой походки, подтянутости тренированного самбиста, повышенной способности к лицедейству!

Между тем чуткость режиссера как раз и сказалась в том, что он лучше знал свою будущую картину... Ему, Савве Кулишу, нужен был как раз человек, внешне похожий на бухгалтера, заурядного служаку, и вместе с тем без суматохи и торопливости способный в решительную минуту принять мужественное решение.

Что за кадром

О своей работе актера поделился воспоминаниями очень популярный в прошлом артист ***Лев Свердлин:***

«Я часто вспоминаю случай, когда мы снимались на Украине. В фильме была сцена, где мой герой заболел тифом. Был обеденный перерыв; после перерыва хотели снимать эту сцену, и я решил ее отработать. Все ушли. Я

стал репетировать падение на пулемет в обморочном состоянии. Вдруг ко мне подходит один парень и три женщины и говорят:

— Что с вами?

Парень стал меня поднимать, потому что я упал на пулемет со стоном. Я поднимаюсь.

— Может, вам лекарство принести?

Я подумал: значит, у меня получается, раз они мне задают эти вопросы. И я продолжал с ними разговаривать в состоянии больного. Тогда они еще больше захлопотали:

— Пойдемте к нам в избу. Мы вас там полечим, согреем чайку. Все ваши ушли на перерыв, а вы здесь.

Я начинаю упираться.

— Нет, мне нужно быть здесь.

— Да вы что, вы же плохо себя чувствуете.

— Да, плохо, очень плохо. Вы знаете, я тифом, наверное, заболел.

Они на меня недоуменно посмотрели. Я поясняю:

— Не сам я, а тот, кого играю в картине.

Они поняли и заулыбались.

— Вот какая у вас трудная работа...

— Конечно. Ведь то, что снимет оператор, я потом уже не сумею исправить. И я сейчас стараюсь сделать как можно лучше. Ищу лучший вариант.

Мои собеседники, улыбаясь, отходили и, наверное, думали: ну и странная же это профессия».

ЭКСКУРСИЯ НА СКЛАД КОСТЮМОВ

Герои фильмов появляются на экране в самых разнообразных костюмах. Откуда же берут они эту одежду? Актерам выдают ее на студии. А хранятся костюмы на специальном складе. Туда мы и заглянем. Самый большой магазин, торгующий одеждой, даже такой, как московский ГУМ, покажется вам маленьким и бедным по сравнению с тем громадным выбором платья, который вы найдете в **костюмерных складах** киностудии. Десятки тысяч костюмов увидите вы уложенными на полках, развешанными на вешалках, упакованными в ящики и сундуки. В просторных, высоких комнатах негде повернуться — так забиты они самой разнообразной одеждой. Здесь трудно дышать — так воздух наполнен запахом нафталина. И немудрено: надо сохранить от моли эти колоссальные запасы платья.

Много раз в день приходят сюда художники, актеры, режиссеры подобрать костюм для своего нового персонажа. Выбор богатый!

В этом помещении высокими стопками, целыми штабелями уложены, например, брюки разнообразнейших фасонов, размеров и качества, совсем новенькие и поношенные. Здесь серые форменные брюки прежних гимназистов и генеральские брюки с красными лампасами; широченные клеши моряков и узенькие «дудочки»; меховые штаны полярных летчиков и трусы спортсменов; брюки со штрипками, какие носили во времена Глинки; просторные украинские шаровары; шелковые шальвары мусульманских женщин... Вы думаете, это все? А галифе кавалеристов? А коротенькие, украшенные кружевами штаны?..

А если вам нужен пиджак, мундир или пальто, пройдите вон туда, но только без провожатого вы не отыщете того, что вам требуется, вы просто заблудитесь, как в глухой лесной чаще, среди бесконечных рядов вешалок, на которых висит одежда.

«Одежда, — подчеркивал Борис Чирков, — очень важная деталь для характеристики персонажа, которого изображает актер. Тщательно подобранная для данной роли, она помогает актеру скорее убедить публику в том, что его герой — подлинный, живой человек того времени, которое изображается в фильме...»

Кто такой ***реквизитор****? Он заведует самым интересным музеем, самой настоящей кунсткамерой. У него под рукой все, что может понадобиться на съемках.*

А что может понадобиться на съемках? Пожалуйста:

— Машина «Форд» образца 1925 года.

— Личинка стрекозы.

— Чапаевская бурка.

— Старинная пищаль.

— Чучело жирафа.

— Цилиндр мистера Пиквика.

— Городошная бита.

— Персидский ковер.

— Рулетка из игорного дома.

— Паспорт подданного Мальдивских островов.

— Розвальни.

— Колокол с малиновым звоном.

— Тигровый клык.

И все это есть у реквизитора. А если нет — он обязан достать. Такая уж у него профессия.

Вам позарез нужен пятый хвостовой позвонок ископаемого ящера-стегозавра? Вы не нашли его в палеонтологическом музее? Спросите у реквизитора на студии...

КАК «ОСВАИВАЮТ» ДЕКОРАЦИИ

Есть такой день перед началом съемки, когда идет процесс освоения декорации.

Реквизитор с помощниками привозят со склада и устанавливают мебель, вешают картины, расставляют книги на полках или посуду в буфете.

Драпировщики вешают гардины. Обойщик затягивает рамы окон тонким, прозрачным тюлем, заменяющим в декорации стекло. Настоящее стекло трудно снимать, оно отражает свет осветительных приборов, «ореолит», и этим создает лишнюю помеху во время съемки.

Электротехник проверяет работу вентилятора, установленного за окном: развевая занавески, вентилятор создает впечатление ветра.

Ассистенты звукооператора подвешивают микрофоны на специальные штативы.

В этот день в декорации «царит и правит» помощник режиссера. Он появляется всюду: указывает рабочим места для мебели,

заставляет реквизитора заменить ту или иную вещь, напоминает обойщикам о том, что «ветер» должен будет сорвать занавеску, — он все знает, все помнит, всем помогает.

В деловой суете, среди еще неустановленных вещей, обходя станки осветительных приборов, то опускаясь на колени, то взбираясь на легкую вышку, расхаживают режиссер, оператор и художник.

Но это не прогулка. Они принимают и осваивают декорацию.

Сегодня они окончательно установят точки съемки тех кадров, которые будут сниматься завтра.

Каждый по своей линии вносит последние коррективы.

Наконец все установлено по своим местам.

Знаете ли вы

Почти все кинооператоры выросли из фотографов. Многие из них никогда не расставались с любимым фотоаппаратом, а некоторые к тому же показали себя яркими, оригинальными живописцами. Например, классик отечественного кино Сергей Урусевский. Его выразительные полотна экспонировались на многочисленных выставках не только у нас, но и за рубежом. Однако на этом Урусевский не остановился. В конце концов он стал кинорежиссером. Аналогичный путь — из кинооператоров в режиссеры — проделали и ***Вадим Дербенев****, и Савва Кулиш.*

«ВОЙНА И МИР» ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ КИНО

Фильм «Война и мир», снятый в 1966—1967 годах по роману Л. Н. Толстого, четырехсерийный. Это картина масштабная, грандиозная по многим показателям, в том числе по числу батальных сцен, количеству занятых актеров, построенных декораций.

Много пришлось потрудиться съемочному коллективу, возглавляемому режиссером Сергеем Бондарчуком, чтобы воссоздать облик старой Москвы, Петербурга и других мест, где происходят события фильма. В Переяславле, например, для съемок пожара Москвы 1812 года были построены целые улицы, возведен старый Кремль. В разных местах столицы — у Кремля, Новодевичьего монастыря — возникли древние архитектурные ансамбли, появились знаменитые Торговые ряды и т. п. Ларьки с иконами, поток богомольцев, деревянный помост, проезжающие по бревенчатой мостовой кареты — все это потребовало пристальной работы художников **Геннадия Мясникова** и **Михаила Богданова**, которые начали с эскизов, а затем в содружестве с большим коллективом художников, инженеров, рабочих переносили свой замысел в съемочные павильоны, на натуру. В общей сложности ими было выполнено столько съемочных объектов и декорационных работ, что этого хватило бы на двенадцать обычных полнометражных фильмов.

В течение двух лет в разных концах Москвы — на Таганке, на Красной площади, у Ново-

девичьего и Высоко-Петровского монастырей, у Крутицкого терема — среди бела дня возникали «пробки». Деловитые москвичи 60-х годов XX века с живейшим интересом разглядывали москвичей времен Отечественной войны 1812 года, облаченных в чуйки, салопы, бобровые шубы, расшитые мундиры и кивера, узнавали героев и угадывали сцены толстовского романа...

— Поначалу Москву хотели снимать в Одессе, — рассказывают главные художники фильма М. Богданов и Г. Мясников. — Древнейший город Владимиро-Суздальского княжества с монастырями, кремлем представлял немалый соблазн хотя бы потому, что приспособить к киносъемкам провинциальный городок, построить там «старую Москву» несравненно легче, чем снимать на натуре эпизоды в современной столице. Провода, асфальт, городской транспорт, шпили высотных зданий — все это очень мешало. Но, с другой стороны, не снимать Москву, где столько великолепных памятников русского зодчества, не

снимать Москву, одну из красивейших столиц мира, нам, художникам, казалось совершенно невозможным. Вместе с постановщиком Сергеем Бондарчуком, оператором Петрицким мы выбрали трудный путь: мы нашли в Москве все нужные мотивы старого города, тем более что много памятников хорошо сохранилось, их реставрируют, заботливо берегут.

Вот кадры. Морозное утро... Торговые ряды. Оживленная толпа снует между возками и розвальнями. Но Торговых рядов в Москве давно нет. Как удалось их создать?

— А вы не узнаете? — улыбаются художники. — Это подворье Высоко-Петровского монастыря. Угол Петровки.

И снова кадры. Около Успенского собора в Кремле — ларьки с иконами, богомольцы. На Красной площади — деревянный помост, неспешное движение горожан, проезжающие кареты. И уже по-новому смотрятся кремлевские стены, воздушные купола Василия Блаженного.

За всем этим — работа, объем которой едва ли можно вообразить.

Знаете ли вы

Для съемок «Войны и мира» было пошито 9 тысяч военных и 3 тысячи штатских костюмов. И каждый — индивидуально, на определенного участника съемок. Из музея взяли более 20 подлинных карет. Съемки велись в 168 местах.

ВСЕ ГОТОВО К СЪЕМКЕ

Ну вот, кажется, все готово, чтобы приступить к съемкам. По эскизам художников инженеры и рабочие построили декорации — режиссеру они понравились. Актерам сшили или нашли соответствующие костюмы, шляпки, трости, зонтики и прочие предметы. А **пастижеры** — эти специалисты отвечают за прически, усы, бороды — изготовили для них парики, если они нужны. Теперь очередь за **гримерами** — они ознакомились со сценарием и хорошо знают, что им делать. Да и актеры во всеоружии — текст роли ими выучен назубок.

Сегодня первый съемочный день. Съемки проводятся в павильоне.

Что же будут сейчас снимать? Сцену в комнате. Ее соорудили из трех стен (или даже двух — это «угол») — больше не нужно, этого вполне достаточно, если учесть, что со стороны свободного пространства встанет камера. Да она уже и стоит. А за ней будет орудовать кинооператор, прильнув к объективу.

В декорации на первый взгляд все готово.

Но помощник режиссера всегда найдет какой-нибудь недочет.

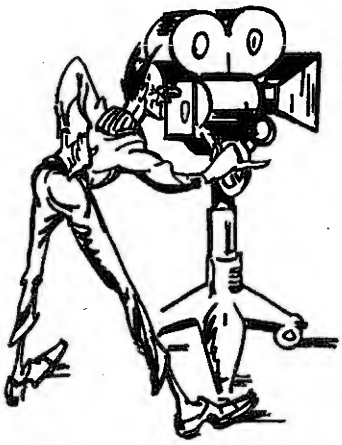
— Где абажур? — звучит его голос.

— Почему в графине нет воды?

— Не забудьте на стол поставить свежие цветы.

— Протрите зеркало.

— Смажьте петли дверей — они скрипят.



Эти мелочи, казалось бы незначительные, могут впоследствии задержать ход съемки...

— Включите полный, — говорит оператор бригадиру-осветителю.

Раздается свисток, и полный свет всех приборов заливает декорацию.

— Метровый поверните левее и чуть выше, на дверь, — просит оператор.

Снова свисток, и осветитель, стоящий у «метрового», следя за направляющей рукой бригадира, поворачивает прибор «влево и чуть выше».

Так оператор проверяет освещение декорации.

— Попросите актеров в павильон, — обращается режиссер к своему помощнику. Телефонный звонок в гримерную — актеры приходят в павильон.

РЕПЕТИЦИИ... РЕПЕТИЦИИ...

Начинается окончательная **предсъемочная репетиция**. Еще в подготовительный период основные сцены фильма неоднократно репетировались в репетиционных залах студии.

На этих репетициях режиссер с актерами установили смысл и трактовку каждой сцены, взаимоотношения партнеров и общие мизансцены.

Правда, декорацию и обстановку актерам приходилось воображать, но диалог уже заучен, нужные интонации уже найдены, жест отработан.

Теперь все сделанное на предварительных репетициях нужно проверить и применить уже в реальной съемочной обстановке.

Актер должен освоить расположение декорации и вещей в ней, вжиться в эту обстановку, почувствовать вещи своими, привычными.

Очень часто какая-нибудь вещь или деталь декорации подсказывает режиссеру и актеру совершенно новое, более удачное разрешение актерской задачи, чем то, какое уже было зафиксировано на репетициях.

Обыкновенно сначала репетируют не отдельные съемочные кадры, а всю снимающуюся сцену целиком. Это дает актерам возможность легче найти правильный тон и ритм эпизода. Когда вся сцена срепетирована и точно зафиксирована, актеру легче дробить ее на отдельные съемочные кадры.

Работа в кадре очень сложна для актера, ведь фильм снимается не в последовательном порядке — от первого к последнему кадру. Порядок съемок диктуется многими производственными соображениями. Например, сначала снимают все декорации, потом всю «натуру», или наоборот.

В каждой декорации снимают все эпизоды, происходящие в ней, вне зависимости от их места в сценарии — в начале или в конце. Может случиться, что сначала отснимут смерть героя, а потом его ранение.

Значит, актер кино должен уметь в любую нужную минуту играть любой кусок своей роли.

Только правильно оценивая значение данного кадра для всей роли в целом, актер может правильно сыграть порученную ему роль. Но вот сцена срепетирована. Оператор просит у режиссера полную репетицию для проверки света. Он проверяет, хорошо ли освещены все актеры, не закрывает ли актер свет, предназначенный для его партнера, не дает ли поднятая рука актера неоправданных теней, падает ли сноп света искусственного солнца или луны на лицо стоящего у окна.

Наконец удовлетворенный оператор отрывается от «глазка» своего аппарата и говорит:

— У меня готово.

Тогда всю власть в павильоне берет в свои руки звукооператор.

— Прошу полную тишину, — передает он по телефону помощнику режиссера.

Тишина.

Микрофон включен.

Полным голосом актеры репетируют сцену, теперь уже для звукооператора.

Искусство звукооператора — это умение записать звук так, чтобы каждое произносимое актером слово, каждый нужный музыкальный или шумовой нюанс был донесен до зрителя.

Наконец звуковая репетиция кадра закончена...

ТИХО! ИДЕТ СЪЕМКА!

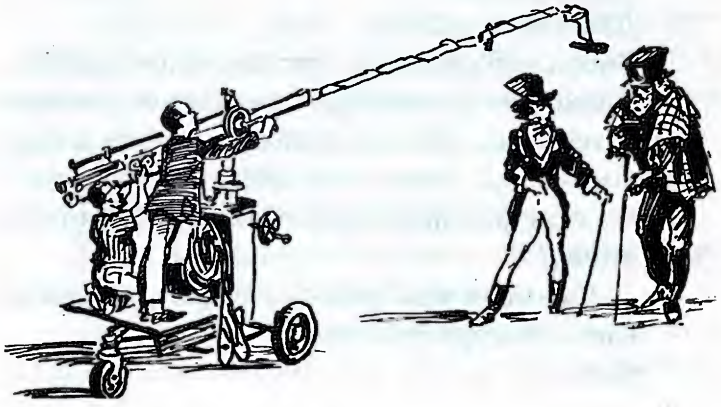
— У меня готово, — передает по телефону звукооператор.

— Внимание! Съемка! — говорит режиссер.

— Дайте полную тишину!

Удар гонга.

Красные сигнальные огни зажигаются во всех коридорах, прилегающих к павильону.



Над входом загорается надпись: «Тихо! Идет съемка!»

Все замолкает.

И вдруг раздается звон. Это киношники — народ суеверный — разбивают об пол тарелку. На счастье — чтобы фильм вышел удачный.

Наконец наступает полная тишина.

— Приготовились. Съемка!.. — громко произносит режиссер.

Горит полный свет.

Сигнал телефона сообщает, что звукооператор включил свой аппарат.

— Камера! — говорит режиссер.

— Есть камера! — отвечает оператор.

— Съемка началась...

Съемка — самый сложный и самый ответственный этап работы над фильмом. Далеко не все получается сразу.

— Стоп! — кричит режиссер.

Аппараты останавливаются.

Свет гаснет.

Два удара гонга.

Снова все ожило и пришло в движение.

Ассистент режиссера отмечает в паспорте кадра метраж, отклонения от диалога и другие замечания. Режиссер чем-то недоволен.

Он еще раз репетирует только что отснятую сцену.

— Снимаем еще раз, — говорит режиссер.

Снова загорается свет.

Гонг.

Тишина.

Съемка.

Как правило, одну и ту же сцену приходится снимать несколько раз. Такие повторения называются **дублями**. И девушка-ассистент не случайно появляется перед камерой в таких случаях с «хлопушкой». Только и слышно:

— Дубль первый!

— Дубль второй!

— Дубль третий!

Дублей таких может быть много: 10, 20, а иной раз и 30. И чтобы их потом не перепутать, на дощечке с «хлопушкой» пишут номер.

Так снимается сцена. На всякий случай каждый раз по-разному, чтобы потом отобрать лучшую.

Тут же суетятся осветители, переставляя в нужное место прожекторы: маленькие и большие.

А на полу кто-то прочертил мелом белую линию — она для актеров. За черту выходить нельзя, так как, если исполнитель окажется за пределами снимаемого кадра, зрачок кинокамеры актера не увидит.

Первый, общий план отснят.

Красный карандаш ассистента делает пометку «снято» в паспорте кадра.

По записи ассистента метраж заснятого кадра — 20 метров. Из них в фильм войдет

максимум 10. Эти 10 метров на экране займут ваше внимание всего только 20 коротких секунд.

Следующий кадр — крупный план. Съемочный аппарат переносят на новую точку, теперь он у самого лица актера.

Оператор указывает, какие приборы будут освещать этот кадр.

Режиссер проверяет с актером ту часть срепетированной сцены, которая будет сниматься крупным планом.

Снова съемка...

Так, кадр за кадром, фиксируется на пленке все, что раньше задумали сценарист, режиссер, актеры, оператор и художник.

Что за кадром

О сложностях работы актера в кино можно судить по свидетельствам одного из выдающихся мастеров — великолепного артиста ***Николая Черкасова:***

«По техническим соображениям и условиям кинопроизводства актер не имеет таких богатых возможностей подготовиться к роли, какие он имеет в театре. В лучшем случае исполнители главных ролей вместе с режиссером, сидя за столом, обсудят идею произведения, обсудят характеры героев, подумают о внешнем облике актера. Актер в кино должен самостоятельно изучать роль, найти характер своего художественного образа, выучить текст наизусть, чтобы в любое время

суток быть готовым прийти на вызов в киностудию, стать перед киноаппаратом и сыграть любой небольшой кусочек, относящийся к началу или концу фильма, а может быть, и вырванный из его середины.

Если актер в театре за три с половиной часа играет пьесу от начала до конца в последовательном порядке, то в кино таких возможностей никогда не бывает. Производство всякого художественного фильма связано со своей спецификой. Фильм, который проходит на экране меньше чем за два часа, снимается не менее полугода. И если за съемочный день кинооператору, режиссеру и исполнителям ролей удается снять кусочек так называемого полезного метража протяженностью на экране от тридцати секунд до минуты, то дневной план считается хорошо выполненным...

Расчлененность отдельных кусочков актерской игры, которые потом монтируются режиссером, склеиваются, в результате чего получается единство действия, заставляет актера на съемке как бы без трамплина, без разбега вскочить в то внутреннее состояние, в котором он находился несколько часов или несколько дней тому назад.

Особенно трудно это бывает в насыщенных эмоциями драматических сценах. Допустим, снимается драка, и нередко бывает, что актер, для того чтобы нанести удар, замахивается в понедельник, а ударяет своего противника в субботу. Вот это и вынуждает

актера настолько хорошо изучить свою роль и ее развитие, чтобы, выхватив даже маленький кусочек действия, знать, в каком состоянии накала будет звучать сцена в целом, и постараться не переиграть или недоиграть, потому что иначе смонтировать из отдельных кусочков всю сцену не удастся...»

ГРИМ В КИНО

Как и в театре, **грим** в кино необходим, чтобы изменить внешний облик исполнителей — актеров и неактеров. А изменять его приходится потому, что действие переносится в другое время, или потому, что исполнитель не похож на своего экранного героя.

В театре грим грубый, рассчитанный на последние ряды галерки. В кино совсем иное дело — он намного тоньше и достоверней. Если кинозритель увидит на экране, что у персонажа отваливается ус, он фильму не поверит.

Тонкость и убедительность грима в кино связаны еще с самой кинопленкой и аппаратом, которые улавливают малейшие погрешности в деталях. Словом, грим должен быть незаметен.

Существует несколько видов грима. Самый распространенный — **возрастной**. Он предполагает изменение внешности актера в зависимости от возраста. В фильме «Депутат Балтики», поставленном режиссерами Алек-

сандром Зархи и Иосифом Хейфицем в 30-е годы, молодому актеру Николаю Черкасову предстояло сыграть старого профессора. Известный гример **Антон Анджан** сумел создать такой грим. Зрители поверили, что перед ними 75-летний старик. Сложнее, когда ставится задача показать, как человек меняется на протяжении жизни.

Один из старейших наших гримеров **Владимир Яковлев** добился невероятного совершенства в гриме актрисы **Веры Марецкой** в фильме режиссера Марка Донского «Сельская учительница», показав героиню в разном возрасте: от молоденькой девушки до убеленной сединой старой женщины.

Вообще, Владимир Яковлев — легенда нашего кино. В 1999 году ему исполнилось 100 лет. В кино он работает с 1929 года, участвовал в создании почти 20 фильмов. Его мастерство в портретном гриме позволяет делать просто чудеса: лицо актера В. Яковлев может изменить до неузнаваемости.

Очень сложна работа над историческим гримом. Особенно когда о герое прошлого мало известно и внешность актера с персонажем не совпадает.

Гример заботится не только о лице исполнителя, но и о его голове, волосах, применяя в нужных случаях парики, наклейки и прочие приспособления с одной целью — чтобы внешность героя соответствовала основному замыслу картины.

ЧТОБЫ БЫЛО ДОСТОВЕРНО

В 30-е годы снимался фильм о рабочем классе. Назывался он «Встречный». Его постановку осуществляли ленинградские режиссеры **Сергей Юткевич** и **Фридрих Эрмлер**, а главную роль — старого рабочего Бабченко — должен был сыграть актер Владимир Гардин.

Всех исполнителей картины, естественно, загримировали. В том числе и Гардина. Но он еще долго искал какие-то особенные приметы в облике своего героя. До съемок актер побывал на Ленинградском турбинном заводе и все присматривался к старым мастерам. У одного он «взял» запущенную бороду, у другого — надвинутую на глаза кепку и серую потертую рубаху. Так складывался облик Бабченко.

А от грима вообще пришлось отказаться. На лицо актера наложили лишь тонкий слой вазелина, чтобы передать пот, и чуть-чуть припудрили его серым порошком, будто на щеки легла металлическая пыль.

Сам же Гардин решил гримировать руки. Они стали предметом его особого внимания.

И под ногтями появилась привычная для людей физического труда грязь. И на ладонях «возникли» характерные трещины и ссадины от тяжелой работы.

Руки турбинного мастера стали наиболее выразительной деталью в образе этого человека и помогли актеру создать яркую и запоминающуюся фигуру.

О друзьях-товарищах

Как работал гример Антон Анджан, рассказывает кинорежиссер ***Лео Арнштам:***

«В гримерную киностудии входит актер. Его встречает суховатый, пожилой, но совершенно юный в каждом своем движении человек... Анджан впервые видит вошедшего актера. Он как бы невзначай бросает на него первый взгляд. Но уже этот первый взгляд схватывает самую сущность лица актера. Поглядев на актера, Анджан безошибочным чутьем — следствие огромного опыта и настоящего таланта — ощущает не только физические свойства лица актера, но и его душевные качества, особенности его характера, степень нервности, вернее, нервной возбудимости, степень способности актера к преображению... Под любыми предлогами оттягивает он момент, когда наконец надо будет коснуться тонкими сухими пальцами лица актера. Он ходит вокруг него, заглядывает ему в глаза, вздохнув, бросает как бы случайный взгляд в зеркало, задает какие-то,

казалось бы, незначительные вопросы (ведь надо услышать и голос актера!). Работа Анджана в этой начальной стадии схожа с работой живописца, старающегося постигнуть все свойства поставленной перед ним живой модели...

Но вот наконец Анджан приступает к работе. Теперь своей вдохновенной деловитостью он более всего похож на скульптора, имеющего дело с тяжелым материалом — мрамором. Анджан начинает лепить образ. Иногда он делает это сразу, двумя-тремя резкими мазками, неожиданной формой наклейки, которую он тут же, все время поглядывая на актера, приготовляет собственными руками. Иногда он еле-еле касается лица актера — какие-то малозаметные штрихи, чуть тронутые брови, и вдруг перед вами совершенно иное лицо! Анджан работает как подлинный художник. Вначале он делает «эскиз человека», затем постепенно упорной работой добивается того, чтобы «эскиз» стал «настоящим человеком».

ЭКСПЕДИЦИИ

Не все эпизоды картины снимаются в благоустроенных павильонах киностудий. Сцены, действие которых происходит в лесах, среди гор, на море или на улицах большого города, снимаются под открытым небом или, как говорят кинематографисты, «на натуре».

«Натуру», не требующую специальных сооружений, находят в лесах и рощах, на реке и в селах, расположенных вблизи студии. Бывает и так, что сценарий диктует необходимость отправиться в путешествие еще дальше. К морю или, скажем, в горы. На юг или на север. Тут все зависит от того, где происходит действие фильма. Значит, предстоит **экспедиция.**

Тогда съемочная группа собирается в дорогу. Она часто спешит снять «уходящую натуру», то есть определенное время года, которое на глазах «уходит». Предположим, лето на юге, где вот-вот пойдут дожди, а то и первый снег выпадет. В Москве уже все покрыто белым ковром, а там пока светит солнце. Последний раз в этом году — осень не за горами. Словом, надо торопиться!

С собой кинематографисты берут много аппаратуры. Тут и тележки для съемки «с движения», и краны, чтобы снимать с высоты. А вот и вагончик, который назвали «тон-вагеном» — в нем будут записывать звук. Рядом стоит «лихт-ваген»; «лихт» по-немецки — свет, значит, здесь есть все, что связано со све-

том: осветительные приборы разной мощности и прочие приспособления. В автобусах расположились актеры, в грузовиках — декорации и костюмы. Кажется, все, ничего не забыли. Пора ехать...

Больше всего кинематографисты ездят на юг, поближе к солнцу. Туда их влечет естественный ландшафт. Хотя подчас его декорируют, некоторым образом меняют, приспосабливая к истории, которая изложена в сценарии.

Реже киногруппа выезжает в северные края, где погодные условия неустойчивы. Поднимется иной раз сильный ветер, набегут тучи неизвестно откуда и заволокут небосклон. Снимать нельзя. Съемку приходится откладывать и ждать, пока непогода пройдет. Ждут иногда долго. Порой это очень утомляет всю группу. Но большей частью все остаются довольны, открывая для себя новое, неизведанное. И общение с местными жителями тоже дает необходимый материал, авось пригодится!

В экспедициях сложнее работать, так как условия зачастую непривычные и проблемы возникают на каждом шагу, а съемочная группа чувствует себя не так, как дома, где стены помогают. И все-таки работа берет свое и дело движется, набирая нужный темп.

А некоторым, когда кончаются съемки, не хочется уезжать домой: они привыкли, зажили новой жизнью — старой будто и нет.

Режиссер ***Сергей Герасимов*** *снимал фильм «Семеро смелых» на Кольском полуострове и в Баренцевом море. Это картина о полярниках, и ему хотелось, чтобы на экране ощущалась настоящая природа сурового края и актеры почувствовали то, что происходило с их героями.*

Об этой экспедиции Герасимов рассказывал:

«Требовалась большая физическая выносливость, чтобы работать почти без транспорта по шестнадцать — восемнадцать часов в сутки, уходя от базы на десять — пятнадцать километров со всей многочисленной съемочной аппаратурой и инвентарем. Единственная собачья упряжка оказывала нам посильную помощь... Мы очень бережно расходовали силы собак. Момент, когда собаки гибнут, обрываясь в пропасть, был для нас почти подлинной катастрофой. Правда, все было

рассчитано и примерено. И все же, зная, сколько случайностей, счастливых и несчастливых, сопутствует любой натурной съемке, мы не могли быть до конца уверены в благополучном исходе. На самом деле собаки пошли немного левее. В последний момент все бросились, чтобы удержать их, но упряжка уже падала с высоты значительно большей, чем мы предполагали. У каждого было настолько ясное ощущение несчастья, что в первый момент все стояли молчаливые и подавленные, и только профессионально невозмутимый оператор докручивал кадр.

Собаки оказались целыми и невредимыми. У нас гора с плеч свалилась...»

ГУТТИЭРЕ ОПУСКАЕТСЯ НА МОРСКОЕ ДНО

Возможно, многие смотрели фильм «Человек-амфибия». Но далеко не каждый представляет себе, сколько пришлось затратить труда для того, чтобы воссоздать на экране образ Ихтиандра — человека, способного жить под водой, и рассказать о его нежной и трогательной любви к Гуттиэре.

Громадные трудности были в работе всей съемочной группы, свидетельствует киновед **В. Смаль**, но наибольшая нагрузка легла на актеров. Начались трудности уже с того, что из-за плохой погоды к съемкам на Черном море приступили в конце сентября. Актерам

приходилось ежедневно по четыре-пять часов проводить в морских глубинах. Температура воды там в это время не поднималась выше 12—13 градусов. Но дорог был каждый час, и актеры, согревшись после очередной съемки в море, надевали акваланги и снова спускались в неуютную темно-зеленую глубину.

Когда 17-летнюю **Настю Вертинскую** пригласили сниматься, она почти не умела плавать. Но за время съемок Настя в совершенстве овладела техникой плавания и все делала без дублеров: и плавала на большой глубине, и ныряла со шхуны, и с подлинным мастерством и завидным изяществом исполняла в воде труднейший стремительный танцевальный дуэт в паре с Анатолием Ивановым, чемпионом Ленинграда по плаванию, который в особо сложных подводных сценах подменял **Коренева** — Ихтиандра.

Особенно сложной для Вертинской была съемка сцены ее погружения на дно моря после встречи с акулой. Снималась эта сцена так.

По сигналу режиссера начинала работать съемочная камера, а Настя Вертинская, раскинув руки, медленно погружалась в глубину моря. Но вот артистка, как было заранее условлено, согнула на правой руке указательный палец. Это означало, что у Насти кончился запас воздуха в легких, и поэтому страхующие — опытные мастера подводного плавания, ассистенты режиссера — быстро подплывали с аквалангом, чтобы дать возможность ей отдышаться.

На этой съемке все было рассчитано по долям секунды, любая задержка могла стоить жизни молодой актрисе. Ведь она не могла всплыть: на ней был двенадцатикилограммовый свинцовый пояс...

Снова команда режиссера: «Продолжаем спуск!» Последний глоток воздуха — и Настю—Гуттиэре продолжают опускать на дно.

Съемка каждого такого куска, а их было четыре, продолжалась всего полторы минуты, но таких погружений в глубины моря Настя Вертинская сделала пять, пока не был достигнут нужный результат. Можете себе представить, сколько актрисе пришлось предварительно провести тренировок, чтобы так непринужденно вести себя перед объективом кинокамеры на морском дне.

Что за кадром

***Николай Черкасов** в фильме «Дети капитана Гранта» играл рассеянного географа Паганеля — чудака и оптимиста. И вот его рассказ о съемках.*

Актер уверял: «то, что пришлось испытать героям романа, пришлось испытать и нам — исполнителям главных ролей...

Весь фильм снимался вперемежку в разное время, в разных городах и местах. Например, отважная четверка во главе с Паганелем проходит через Кордильеры. Эта сцена снималась на Кавказе и в Чегемском ущелье, возле знаменитой заснеженной горы Тихтинген. Туда была направлена наша экспедиция. Прибыв на съемки в город Нальчик, мы еще долго продолжали свое путешествие на автомобиле... затем вынуждены были пересесть на вьючных животных — лошадей и мулов, для того чтобы подняться еще выше — на высоту 1 800 метров над уровнем моря, расположиться там в лагере альпинистов, жить в маленьких домиках, ночевать в специальных спальных мешках, а днем сниматься в эпизодах прохода через Кордильеры.

Проходили Кордильеры мы в горах Кавказа, а проваливался Паганель в снег уже не летом, а зимой на следующий год под Ленинградом, в районе поселка Парголово. Хижину же, в которую проваливался Паганель, мы снимали в Москве на студии «Мосфильм» через четыре месяца. Когда же смонтировали отснятую кинопленку, получилось впечатление единого действия, и все это промелькнуло на экране в какую-то минуту.

Там же, в Чегемском ущелье, над пропастью был построен специальный подвесной мост, который по ходу действия фильма бандит Айртон должен был поджигать, чтобы

приостановить своих преследователей. Этот мост с блестящим мастерством выстроили за неделю... альпинисты, а тем временем кинооператор и режиссер снимали другие проезды и проходы, связанные с горной природой.

Началась съемка эпизода с мостом. Кинооператор снимал с определенной точки панорамой (одним непрерывным куском все планы). Вот он берет в кадр, как Айртон поджигает мост, затем поворачивает аппарат в сторону настигающих его людей — Паганеля, Мак-Наббса, Роберта Гранта и других. Теперь аппарат должен снова повернуться к мосту, а мост в этот момент должен рухнуть... И вот в момент, когда аппарат повернулся... мост рухнул и провалился преждевременно. Естественно, оператор не успел взять его в объектив и сфотографировать падение. Наступила большая пауза, которая была прервана нашим гомерическим смехом. Да, мы со

смехом восприняли эту беду, а дирекция метала громы и молнии, и нам пришлось задержаться еще на неделю, чтобы вторично построить мост и на этот раз благополучно отснять».

ДУБЛЕР

Актер, как бы он ни был хорошо подготовлен физически к трудным съемкам, не может идти на риск. В таких случаях его выручает **дублер** или **каскадер** — он, как правило, либо спортсмен, либо артист цирка. Практически дублер и каскадер выполняют одинаковые функции: они делают то, что актеру кино не под силу.

В раннем кинематографе актера тоже не заставляли рисковать. В фильме «Понизовая вольница» атаман бросал в Волгу княжну, а летела в воду вместо актрисы кукла. Зрители это заметили. И кинематографисты стали думать, как же такое показать, чтобы было незаметно.

Когда освоили монтаж, куклы не понадобились. Можно было снять человека перед падением и после, а середину полета опустить — и так все поймут, в чем дело. Додумаются, сообразят!

Но чем дальше, тем больше возникало проблем. Зрителю хотелось, чтобы на экране все было как в жизни. И появились в кино дублеры, которые могли актера заменить в особых случаях. Их одевали в точно такие же костюмы, как и героев, вместо которых они действовали в кадре. Идет такой человек, показанный со спины, и не отличишь его от настоящего актера.

А есть ситуации посложней и с риском для жизни. Мало кто знает, что актера **Василия Лановогo** в фильме «Павел Корчагин» заменил каскадер только в одной сцене — кавалерийской атаке: герой падал с лошади. Это был наездник-профессионал. Лановой мог так упасть, что сломал бы позвоночник.

Каскадеры выполняют, казалось бы, невероятные трюки. Они виртуозно водят автомо-

биль и мотоцикл, демонстрируя бешеные гонки. Они прыгают с огромной высоты, участвуют в драках, ныряют в глубины, бросаются в горящие дома... Они рискуют в каждой съемке, но риск — неотъемлемая часть их профессии.

И все-таки многие актеры не любят прибегать к услугам дублеров, хотят все делать сами. А то ведь потом пойдут разговоры, что у актера взяли для съемок лишь лицо, а все остальное принадлежит другому человеку. Актриса **Элина Быстрицкая** сама гарцевала на лошади, снимаясь в фильме «Тихий Дон»: она окончила школу верховой езды. А актер **Евгений Урбанский**, когда начались съемки фильма «Директор», просто отказался от дублера. Он поехал в грузовике по пустыне. Грузовик постоянно прыгал по зыбучим барханам и один раз так подпрыгнул, что машина перевернулась. От сильного удара Урбанский скончался.

Пришлось фильм снимать заново. Роль, которую играл Урбанский, передали актеру Николаю Губенко. Он был уже более осторожен, и везде его страховал дублер.

Значит, нужны дублеры и каскадеры. Они настоящие специалисты в своем деле, и всякого рода неожиданности им не страшны.

Знаете ли вы

*Знаменитый французский актер **Жан Марэ** сам снимался в любых опасных сценах. Он не признавал дублеров. А роли, которые он*

играл, требовали от него и ловкости, и бесстрашия, и незаурядного мастерства. Вот лишь один эпизод — из фильма «Капитан». Здесь Жан Марэ играет героя, который спасает девушку, запертую в неприступном замке. Для этого ему необходимо проникнуть в высокую каменную башню.

Артист поднимается по отвесной стене замка, используя в качестве ступенек кинжалы, воткнутые в щели между камнями. Медленно, буквально миллиметр за миллиметром, ползет он к окошку в башне и наконец забрасывает туда веревку. Но в тот же миг срывается со стены и долго раскачивается на этой веревке на высоте шестисемиэтажного дома... Наконец герой добирается до окна.

Вся сцена — без дублера. Более того, Жан Марэ снимается и без страховки, отсутствует даже страховочная сетка. Так же, без каскадеров, снимались и сцены драк, дуэлей. «Я не боюсь. Нет, я не хочу дублера. Я предпочитаю это испытать на своей собственной шкуре», — не раз повторял актер. И не только в молодые годы, но и тогда, когда ему было уже за пятьдесят.

ВОЛШЕБНЫЕ НОЖНИЦЫ И КЛЕЙ

Любой фильм снимается «с захлестом» — в нем всегда оказывается пленки больше, чем нужно. И потому то, что снято, еще не фильм. Это пока что материал, из которого предстоит выбрать лучшее. Снять нелегко, а выбрать еще труднее: все кажется нужным и важным, все выглядит вроде хорошо.

Отбором лучших кадров, лучших эпизодов, лучших дублей занимается режиссер во время монтажа своего фильма.

Причем он следует совету, который дал в свое время французский скульптор Огюст Роден: «Я беру глыбу мрамора и отсекаю от нее все лишнее». Точно так делают и в кино: режиссер отбрасывает неудачные куски, а среди оставшихся ищет самые выразительные, самые яркие и интересные.

Потом их надо склеить в определенной последовательности, ибо снимали картину совсем не так, как действие будет разворачиваться на экране. Допустим, в фильме есть сцены, действие которых происходит зимой, — их снимали в это время года. А сцены летние — летом. И делая это, экономили большие средства. А что зритель увидит в картине? История начнется с зимы, затем перенесется в лето. Закончится же повествование опять зимой. В таком порядке и склеят разные эпизоды.

Но это самый простой вариант. Есть вещи и посложней. Допустим, режиссеру необходим выразительный крупный план актера, а его нет в данном куске. Тогда такой план ищут в других кусках снятого материала. И находят — теперь у него появляется новое место. А там, откуда взяли крупный план, не хватает среднего. Опять возникают поиски, опять начинается переброска.

Манипулируя разными планами, режиссер задумывается о восприятии зрителем того или иного эпизода. Этот, например, слишком длинный — его стоит немного подрезать, а тот короче — значит, надо его удлинить. И

так без конца идет новая игра со снятым материалом.

Разрезая на кусочки пленку и склеивая их по-новому, священнодействует человек, сидящий за специальным **монтажным столом**. Стол как стол, на нем две катушки с пленкой, которую можно перематывать в разных направлениях — вперед-назад. И останавливать, когда необходимо. На маленьком экранчике видно все, что происходит в кадре.

Раньше столь трудоемким делом занимался сам режиссер. Затем у него появилась помощница — **монтажница**. Она работает в белом халате и в белых перчатках: в **монтажной комнате** царит идеальная чистота, так как здесь находится негатив. Если он будет испорчен, фильм, считайте, пропал.

Монтажница и сейчас есть на любой киностудии. Она выполняет сугубо техническую работу: режет пленку и склеивает ее по указанию режиссера. Ее инструменты — обычные ножницы и клей из ацетона. А пленке не видно конца. Материала сняли много: двадцать — тридцать тысяч метров. А выбрать надо раз в десять меньше. Нечего и говорить — трудная задача.

В годы немого кино фильм делать было еще труднее. Он состоял из тысячи с лишним склеек. Теперь их триста, четыреста, пятьсот. Число склеек изменилось с приходом звука, когда стали снимать «с движения». При использовании движущейся камеры кусков получалось меньше, а сами они выходили длиннее.

И вскоре наряду с режиссером-постановщиком, снимавшим картину, появляется еще одна фигура — **монтажер**, режиссер по монтажу. Это уже творческое, а не техническое лицо. Такой человек приходит на помощь режиссеру-постановщику: он обладает свежим взглядом и видит то, чего уже не замечает его коллега, он хорошо чувствует ритм фильма и легко может отказаться от «длиннот». А режиссеру знаете как жалко что-то отбросить. Зато картина от этого может быть только лучше. И верно: умелый монтаж — залог удачи!

Однако русскую поговорку: «Семь раз отмерь, один раз отрежь!» — все время держат в уме.

Что за кадром

Однажды ***Лев Кулешов*** *проделал такой эксперимент, сидя за монтажным столом. Перед ним лежали старые фильмы, сделанные до революции, — там актеры заламывали руки и закатывали глаза, будто они играли в театре, пытаясь передать на экране бушующие в мятежной душе страсти. Они переживали, а «переживальщиков» Кулешов не терпел.*

Рядом с режиссером находился его ассистент — это был Пудовкин. Он и описал, что тогда они решили сделать:

«Мы взяли из какого-то фильма несколько крупных планов хорошо известного русского актера Мозжухина. Мы выбрали ста-

тические, ничего не выражающие, спокойные крупные планы. Эти похожие друг на друга кадры мы склеили с другими в трех разных комбинациях. В первой из них вслед за крупным планом Мозжухина шел кадр тарелки супа, стоящей на столе. Не вызывало сомнений, что Мозжухин смотрит на суп. Во второй комбинации лицо Мозжухина смонтировали с кадрами гроба с мертвой женщиной. В третьей — за крупным планом Мозжухина шел кадр девочки, игравшей с забавным игрушечным медвежонком. Когда мы показали эти три комбинации зрителям, не посвященным в наш секрет, результат оказался потрясающим. Они восхищались игрой актера, отмечали его тяжелое раздумье над забытым супом, были тронуты и взволнованы его

глубоким горем, которое выражалось во взгляде на умершую, и восхищались веселой, счастливой улыбкой, когда он смотрел на игравшую девочку. Но мы знали, что во всех трех случаях лицо было совершенно одинаковым».

Вывод из этого эксперимента напрашивался сам собой: благодаря монтажу можно создать все — и даже то, чего в природе не было! И что самое важное — из двух разных кадров, склеенных вместе, возникал новый смысл, которого не было ни в том ни в другом кадре.

Да, монтаж действительно всемогущ и способен творить чудеса!

МОНТАЖНИЦА

Представьте себе машинистку, которой приносят рукопись. Рукопись состоит из слов, напечатанных подряд, без падежей, согласований и знаков препинания. Вот так:

Сейчас я бы вопрос задать вы думать как... такое что «монтажница» вы не может быть этого знаете?

Все это нужно привести в такой вид, чтобы люди могли прочитать хотя бы следующее:

Сейчас я задам вам вопрос: как вы думаете, что такое «монтажница»? Может быть, вы этого не знаете?

Вы скажете: не берутся машинистки за такую работу. А монтажницы берутся...

В белую комнату, чем-то похожую на операционную, к женщинам в белых халатах

приносят десятки коробок, километры пленки. Это так называемый отснятый материал: кадры, сцены, эпизоды в беспорядке, без концов и начал, с повторениями-дублями, с ошибками, с большими лишними кусками. Например: «Сейчас я вы восроп воспор воспро вопрос один задать слон пароход...»

И начинается чудо монтажа. Отсекаются «слон» и «пароход». Материал выстраивается в задуманном порядке. И получается кинофраза — любо-дорого посмотреть:

«Сейчас я вам задам вопрос».

Остается выяснить одно: почему монтажницы, как правило, женщины?

Даем ответ. Попробуйте его смонтировать сами:

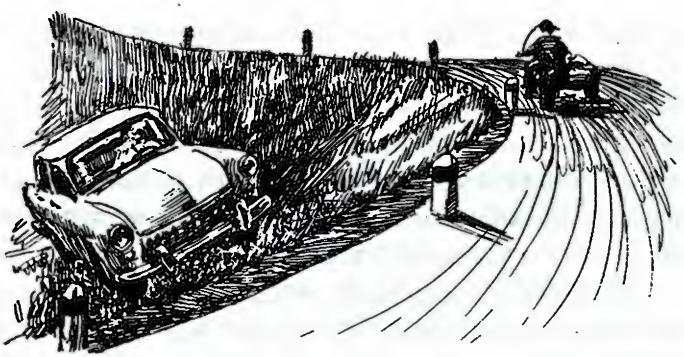
«Что потому именно рука женский могут быть такой добрый чуткий ловкий и».

Знаете ли вы

Кто водил машину в фильме «Берегись автомобиля!»? Ответ на этот вопрос можно найти в книге киноведа В. Смаля «Искусство быть зрителем»:

«Все сцены, где Деточкин на «Волге» удирает от инспектора, созданы монтажным путем.

Артист Иннокентий Смоктуновский, который сыграл роль Деточкина, сам неплохо водит машину. С его участием были сняты кадры, как он трогает с места и останавливает машину, а также крупные планы — Деточкин, сидящий за рулем машины.



Затем отдельно сняли кадры с опытным автогонщиком, который бесстрашно выполнял на шоссе рискованные трюки: ездил по косогорам, на полном ходу въезжал на платформу, которую тащил тягач.

Потом эти кадры режиссер склеил так, что на экране мы видели то Деточкина в кабине «Волги», то сложные повороты машины на шоссе, а затем снова Деточкина в кабине за рулем и снова мчащуюся с невероятной скоростью машину. Таким образом, монтажным путем было достигнуто желаемое ощущение, что в преследуемой «Волге» находится один и тот же человек — Деточкин—Смоктуновский».

МУЗЫКА, СЛОВО, ШУМЫ

Если об операторе говорят, что он — «глаза» режиссера, то **звукооператор** — это его «уши».

Однако звукооператор работает в тесном контакте не только с режиссером, но и с ком-

позитором, а также с актерами: он без них не может и они без него тоже.

А звуки этот специалист (чаще всего имеющий музыкальное образование) записывает уже на съемке. Хотя такая необходимость возникает не всегда, и первая запись голосов актеров считается черновой, особенно если она осуществляется на природе — тут к речи подмешиваются посторонние звуки и шумы. Вот почему потом первоначально записанные монологи и диалоги приходится перезаписывать. Актеры в таком случае повторяют сказанное в звуконепроницаемой комнате — **тон-студии.**

А кроме слов в фильме, как известно, и музыка может звучать, и песня иной раз появляется, и всякого рода шумы сопровождают действие.

Музыка, речь и шумы записываются на отдельных пленках. И после монтажа картины в немом виде, разумеется, ее озвучивают: все три пленки сводятся воедино, переписываются на одну пленку. Получается **фонограмма** — пленка с записанными звуками.

За эту работу и отвечает целиком и полностью звукооператор. Он следит прежде всего за тем, чтобы с экрана все было слышно внятно и разборчиво. Для этого необходимо правильно расставить микрофоны и четко представить себе, когда и где должен возникать звук. Слишком громко — плохо, и слишком тихо — плохо. Тут нужна, как говорится, золотая середина, и об этом заботится звукооператор.

Знает он и то, что зрителю иногда необходима разрядка. Да и герои фильма не должны тараторить без остановки. Так к уже известным частям звукового ряда картины добавляется еще один компонент — пауза. Тишина, молчание подчас оказываются сильнее и выразительней слов.

Тонировкой (сведением вместе разных звуков) и завершается многоступенчатый процесс работы над фильмом.

Знаете ли вы

Кому режиссер кричит: «Мотор!»? Эту тайну раскрыл для нас звукооператор ***Яков Харон:***

«Войдем в павильон, в построенную декорацию, где вот-вот должна начаться съемка...

Все готово. Актеры на местах, оператор у камеры.

— Приготовились к съемке! — раздается из кресла голос режиссера. — Мотор!

И вслед за ним, откуда-то сбоку или сверху, словно сдавленный, из дальнего угла съемочной площадки раздается чей-то голос:

— Есть мотор!

Так кому же режиссер сказал «мотор» и кто, невидимый, ответил ему «есть»?

Идемте. Не входите только в залитое светом пространство декорации. Там его нет. Но обратите внимание на привставшего на цыпочки и застывшего в неестественной позе молодого человека с длинной удочкой, на которой привешен микрофон. Шнур от этого микрофона тянется за декорацию, в темный угол павильона, где возле тележки с нагруженными на нее приборами сидит человек в надвинутых наушниках. Это его мы искали, это ему отдал первую свою команду режиссер, это он сообщил, что мотор есть, то есть идет, тянет пленку. Это и есть наш герой, и имя ему — звукооператор».

ЧТО ТАКОЕ ТИТРЫ?

Титр — слово французское, и переводится оно на русский язык как «надпись». Без надписей в кино никак нельзя. Не поймут люди, что за фильм перед ними.

Первая надпись у будущего фильма по-

является еще в сценарии. Это — название картины. Оно должно быть коротким и выразительным, емким и образным, а также интригующим, чтобы заинтересовать зрителей.

Правда, по ходу съемок оно может измениться. Вот, к примеру, режиссер Марлен Хуциев сначала снимал по сценарию **Геннадия Шпаликова** фильм под названием «Застава Ильича», а потом вынужден был его изменить на «Мне двадцать лет». Режиссер Андрей Тарковский хотел назвать фильм «Страсти по Андрею», а в прокате мы увидели: «Андрей Рублев». Есть и другие примеры. Часто менялись у нас и названия зарубежных фильмов, ибо они не всегда были понятны нашему зрителю.

А завершается фильм всегда одним словом: «Конец». Это тоже титр, тоже надпись, но финальная.

После названия или в конце картины дается перечень тех, кто ее сделал. Тут в последнее время строгих правил не придерживаются, тем не менее зритель непременно увидит фамилии и имена участников съемочной группы: сценариста, режиссера, оператора, художника, композитора, звукооператора или звукорежиссера и, конечно, актеров — исполнителей главных и эпизодических ролей. Потом следует масса технических специалистов, помощников и ассистентов. Заканчивается подчас довольно длинный список фамилиями директора картины и **продюсера**.

Продюсеры, то есть люди, которые осуществляют организационно-финансовый контроль за съемочной группой, организуют производство фильма, а нередко и финансируют картины, появились в зарубежном кино много лет назад. Для нас же это новая профессия. Но сегодня и в России не обойтись без продюсеров. Зрители у нас еще не привыкли к продюсерам и за фильм будут хвалить или ругать все равно только режиссера — он для них остается главной фигурой.

Между начальными титрами и конечными в современных картинах редко попадаются какие-либо надписи. Хотя и это случается — их называют промежуточными. И в них в основном могут указывать места действия и время. Допустим, в надписи сказано: «Прошло пять лет...» — и вам все станет ясно. Или: «Москва, 1941» — значит, началась Великая Отечественная война, это тоже понятно. Больше никаких надписей в картине зритель не увидит: все будет выражено в диалогах

действующих лиц либо в различных деталях (часы, листки календаря и т. п.).

Так передается пространство и время в звуковом фильме. Совсем по-иному это происходит в немом кино. Да, в немом фильме будет, разумеется, его название и последнее слово — «конец». А внутри картины мы увидим надписи, комментирующие происходящее на экране: без них трудно разобраться в сюжете. В некоторых случаях появится даже прямая речь героев — не все тогда удавалось передать мимикой и жестами. О других обозначениях и говорить не приходится. Когда и где разворачивается действие? На этот простой вопрос раньше тоже отвечали надписи. В немом кино нельзя было поступить по-другому.

Старые, привычные надписи долго сохранялись и в звуковом кинематографе. Но если вдруг вы увидите надписи внутри картины, сделанной в наши дни, не удивляйтесь: они появились специально, чтобы сильнее выразить дух прошедшего времени. Это стилизация, некая намеренная подделка.

Кроме титров в кино используются и **субтитры**. Приставка «суб» значит «под» — под изображением, в самом низу кадра такие надписи и печатают. Делается это в зарубежных картинах, выпускаемых на экран без дубляжа. В субтитрах дается перевод фильма на русский язык. Точно так поступают и иностранцы, когда у них показываются фильмы из других стран.

Какой самый дорогой наряд использовали для съемок фильма? Это соболиная шуба стоимостью 50 тысяч долларов. Ее надела актриса ***Констанс Беннет*** *в фильме «Мадам Х», снятом в США в 1965 году.*

КАК ПРОИСХОДИТ ДУБЛЯЖ?

Когда кино стало звуковым, то с фильмами, сделанными в разных странах, начали возникать языковые проблемы. Как зритель поймет, о чем рассказывает фильм? Его надо перевести! А каким образом?

В тридцатые годы попробовали пойти по такому пути: снимали сразу два варианта картины на разных языках: один — на родном, другой — на иностранном. Это и выходило дорого, и создавало много трудностей. Фактически, при подобной работе на съемках и озвучании должны были быть две актерские группы. Так, например, снималась картина «Дон-Кихот» в Германии. Игравший в ней главную роль Федор Шаляпин произносил слова на французском и на английском языках. Французский он знал в совершенстве, а английский плоховато — ему писали текст на специальной доске. Но все равно Шаляпин мучился с произношением.

В конце концов пришли к мнению, что к озвучиванию иностранных фильмов надо при-

влекать своих актеров. Вот тогда-то и начинается **дубляж.**

Сначала переводчик переводит все слова, все фразы из иностранного фильма. Потом приступают к работе с текстом. Необходимо, чтобы он полностью совпадал с изображением. Это непросто: в одном языке слов больше, в другом меньше. А главное — они везде произносятся по-разному. И тут ищут синонимы и обороты, которые передают смысл слов, а звучат иначе. Такую работу берет на себя **укладчик текста** — он так «укладывает» слова, чтобы они по времени соответствовали тем, что слышны с экрана. Рядом с укладчиком находится и хороший переводчик: он помогает найти нужное слово или выражение, которое будет совпадать с иностранным.

Затем в действие вступают актеры. Сразу весь фильм продублировать невозможно. Поэтому его режут на маленькие кусочки. Пленку склеивают в кольцо. И показывают актерам на большом экране. Актеры смотрят и говорят нужные слова, стремясь добиться синхронности. На это уходит много времени, и кольцо крутится несколько раз, пока не достигается совпадение.

Причем слова словами, а еще ведь нужно передать и настроение, характерные интонации и особенности речи героев. Юмор или грусть, злость или равнодушие...

Вот какая это трудная работа. Но опыт в этой области накоплен уже большой.

Первый фильм, который был дублирован

на русский язык, вышел у нас в 1935 году — это знаменитая американская картина «Человек-невидимка», снятый по фантастическому роману английского писателя Герберта Уэллса. Роль Гриффина «сыграл» в нем наш актер Алексей Консовский.

Много лет жизни отдали дубляжу и такие известные актеры, как **Владимир Дружников** и **Надежда Румянцева**, **Александр Белявский** и **Армен Джигарханян**, **Клара Румянова** и **Анна Каменкова**... А в скольких зарубежных фильмах звучал голос **Валентины Караваевой**, которая после картины «Машенька» попала в автомобильную катастрофу и сильно повредила лицо! Она долго не снималась, зато всецело занималась дубляжем. А больше всего ролей продублировал актер **Артем Карапетян** — это настоящий рекордсмен: он и сам снимается, и дублирует других в разных картинах.

Что за кадром

Рассказывает один из опытнейших мастеров дублирования, режиссер Киностудии имени М. Горького ***А. Золотницкий:***

«В просмотровом зале всего один человек — переводчик. Накануне он перевел на русский язык диалоги дублируемого фильма и сейчас проверяет их с экранным звучанием текста. Вскоре в зал войдет группа, ведущая дублирование: режиссер, его ассистенты, монтажница, актер — укладчик текста, звукооператор и редактор...

Теперь можно начать укладку текста, то есть не только облечь подстрочный перевод в литературную фразу, но и сделать его синхронным с движением губ актеров, снимавшихся в фильме... Простейший пример. На экране польский актер произносит фразу: «Тшеба робичь». Если на ее место поставить дословный русский перевод «надо работать», то он не «ляжет» в губы польского актера и не будет синхронным. Ведь при произнесении слов «тшеба робичь» губы дважды смыкаются на звуке «б», а в русской же фразе — один раз. Но если переводчик с укладчиком поставят вместо «надо работать» «надо браться за работу», то фраза станет синхронной, несмотря на большое количество слогов...»

Озвучание происходит в специальном тон-ателье. Шуметь там разрешается только одному человеку — шумооформителю, который воспроизводит все необходимые по ходу действия шумы: топает ногами, если на экране люди ходят или бегают, звенит бокалами, если на экране чокаются, шелестит бумагой, хлопает дверью.

На экране демонстрируется несколько раз подряд нужный отрезок дублируемого фильма... Обычно в фильме бывает от 300 до 500 колец, в зависимости от метража фильма. Сначала актеры несколько раз смотрят его со звуком, пытаясь уловить ритм каждой

фразы. Затем звук выключается. Перед дублерами на актерском пюпитре возле микрофона лежит русский текст. Запомнив текст, глядя на экран, актер произносит фразы... Запись производится на магнитную пленку, что позволяет сразу же прослушать результат и выбрать нужный дубль.

ФИЛЬМ КОРОТКИЙ И ДЛИННЫЙ

Сколько времени идет фильм?

Час, полтора или больше?

А может, меньше?

Смотря какой. Тут бывает по-разному: о чем-то с экрана можно рассказать за несколько минут, а есть истории, которые и в час уложить трудно.

Известный американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит поставил в 1916 году самый большой тогда фильм в мире — «Нетерпимость» (у нас он шел под названием «Зло мира»). Первый вариант картины был рассчитан на 12 часов демонстрации. Выдержать такое обычные зрители не могли, и режиссер занялся сокращением своего кинопроизведения, доведя его, кажется, до трех с лишним часов. Но и этого было много. И такой фильм смотреть тяжело.

С тех пор прошло несколько десятилетий, а побить рекорд Гриффита никто не отважился. Однако в 1976 году итальянский режиссер **Бернардо Бертолуччи** всех удивил картиной

«Двадцатый век» — ее продолжительность составила почти 6 часов. Это тоже многовато для восприятия. И потому картину показывали с перерывом.

Невольно напрашивается вопрос: если это слишком большой объем для фильма, то каким же ему быть? Медики доказали, что максимум, на который способны зрители, должен быть не более двух часов, а лучше всего делать картины часа на полтора. Так все в основном и делали — эти фильмы принято называть полнометражными, в них 2 500—3 000 метров пленки.

А остальные, меньшие по объему ленты вошли в число короткометражных.

Знаете ли вы

Самый короткий в мире фильм снял Федор Хитрук. Это мультфильм «Отелло-67». Он идет всего 50 секунд. За это время перед глазами водителя автомашины на его телевизоре быстро-быстро проходит трагедия Шекспира: Отелло целует Дездемону, потом ругается с ней и душит ее. Вот и все, что видит шофер в ожидании зеленого сигнала светофора. Зажегся зеленый свет, «Отелло» кончился, и машина поехала как ни в чем не бывало.

Мультфильмы до недавних пор оставались короткими картинами. И киножурналы были короткими, не превышающими 10 минут. За это время в аппарате прокручивается 300 метров пленки.

300 метров — всего лишь часть большой художественной картины. А таких частей в подобном фильме может быть, допустим, десять. Умножьте 300 на 10, и получится 3 000 метров пленки. А дальше надо произвести еще такой расчет. Если одна часть картины демонстрируется в течение 10 минут, то на десять частей потребуется времени в десять раз больше. В итоге умножаем 10 на 10, и выходит 100 минут. В одном часе, как известно, 60 минут, значит, картина, которую вам покажут, займет у зрителя 1 час 40 минут.

Без элементарной арифметики и в кино не обойтись!

ВОЛШЕБНАЯ КЛАДОВАЯ

Как складывалась судьба фильма, когда он переставал интересовать зрителей? Первые картины «гоняли» по экранам, пока лента совершенно не снашивалась, а пленка превращалась в сплошные обрывки. В таком виде фильм уже нельзя было демонстрировать на экране, и его попросту выбрасывали. И только спустя много лет поняли: надо бы оставлять картину для потомков, чтобы знали, как развивалось кино.

Так родилась идея создать специальную «кладовую» для фильмов, сошедших с проката. И в разных странах появились в 30-х годах **синематеки**, или **киноархивы**. Здесь ста-

ли накапливать картины — свои и чужие, старые и новые. Самую большую коллекцию собрали французы: сегодня в ней свыше 60 тысяч фильмов.

У нас такая «кладовая» появилась в 1948 году. Она находится в Подмосковье, на станции Белые Столбы, и называется **Госфильмофонд России**. Здесь хранится почти 20 тысяч наших и зарубежных фильмов, А кроме того — киноплакаты, книги и журналы, посвященные кино. Вся печатная продукция расположена в двухэтажном здании, на стеллажах, как в обычной библиотеке. А вот фильмы хранятся в специальных боксах, глубоко под землей. Во-первых, для того, чтобы избежать опасности пожара — ведь пленка, на которой снимались старые фильмы, горит, как порох. Во-вторых, для того, чтобы создать для нее комфортные условия — поддерживать нужную температуру и влажность, не допуская высыхания пленки.

Тем не менее очень старые картины приходится реставрировать. Этим занимается большое число специалистов: химиков, техников по обработке кинопленки и опытных монтажеров. В основном восстанавливают фильмы женские руки: именно женщины терпеливо, кадр за кадром, возвращают нам бесценные сокровища киноискусства.

Госфильмофонд России — это не только крупнейшее хранилище, но и настоящий научный центр, где работают историки и киноведы. Они подробно описывают находящиеся

здесь фильмы, заносят их в справочники и каталоги, обмениваются картинами с другими фильмотеками мира. Да и сами ленты уже не лежат на полках мертвым грузом: их показывают по телевизору, в столичном кинотеатре «Иллюзион», который принадлежит Госфильмофонду. И старое кино по-прежнему служит людям.

Знаете ли вы

Во многих открытых кинотеатрах Индии можно увидеть такую табличку: «Смотреть кино из-за стены, сидя на верблюде или соседних деревьях строго воспрещается. Если во время сеанса зрителя укусит змея или скорпион, администрация кинотеатра ответственности не несет».

КРИТИКИ И ЗРИТЕЛИ

Говорят, когда появились **критики**, началась жуткая борьба. Между ними и создателями фильмов. Между ними и зрителями. Три силы как бы не понимали друг друга или не хотели понимать. Да, это верно: критики всегда предъявляют строгие претензии к киномастерам, а зрителей они любят поучать.

И с другой стороны слышатся возмущенные возгласы: творцы очень обижаются, когда их фильмы ругают. Некоторые сами могут обидеть, назвав критиков людьми второго сор-

та: они, дескать, ничего не создают, а только критикуют.

А у зрителей подчас возникают свои обиды: им понравилась какая-то картина, а критики ее встретили в штыки, утверждая, что люди в кинозале — обыватели, примитивны, и со вкусом у них плохо, и в искусстве они слабо разбираются. Вот волей-неволей и приходится им подобных зрителей воспитывать. А то и перевоспитывать, что не всегда получается: трудно переделать человека. Но, впрочем, и не нужно: у него такие взгляды сложились, его так родители воспитали. Они во всем и виноваты!

А кто же прав?

Не стоит задираться, не надо кипятиться. Критики нужны, как и любая другая профессия. Они делают свое дело, помогая понять замысел творцов. Хотя иногда могут ошибаться.

Кинокритики ошибались, когда решили все фильмы поделить на две части: на «трудные» и «легкие». Первые хороши, это искусство, вторые никуда не годятся, это коммерция.

И киномастера делали много ошибок. Эйзенштейн, например, в 20-е годы отрицал кинокомедию и мелодраму. А зрители отдавали предпочтение именно этим жанрам. В 20-е годы многие режиссеры отказывались от актеров, приглашая сниматься непрофессионалов, а зрители очень любили актеров, восхищались ими. И сейчас любят.

Выходит, зрители больше правы. Ведь кино для них и создается. И не учитывать потребности публики — значит от нее оторваться, значит делать фильмы для себя, для узкого круга людей, а не для многомиллионной аудитории.

Если чего-то зритель не понимает, если он чего-то не чувствует, на что-то надо ему раскрыть глаза, то тут и должен появиться критик.

Еще сложнее с маленьким зрителем, который хочет побыстрее приобщиться к кино. Он рвется в мир «взрослого» кино, а там бог знает что происходит. Все ли ему будет понятно? Все ли полезно? Не рано ли?

Ребята на это говорят так: «Чем мы хуже взрослых?»

А у взрослых другой ответ: «Всему свое время! Не спешите, успеете!»

Из жизни знаменитых: ***Пьер Ришар***

«Высокий блондин в черном ботинке» — кто не видел этой веселой французской кинокомедии с участием известного актера ***Пьера Ришара****? Кажется, таких людей нет. Ришара знают все от мала до велика и по другим картинам. Вспомните хотя бы «Игрушку». Смех вызывает его долговязая фигура и вечно рассеянный взгляд — уже одним этим он от других комиков отличается. Да и в жизни Ришар очень похож на своих экранных героев. Беззаботного человека не раз грабили,*

но он не унывал, а выход из неприятных ситуаций все равно находил. Сейчас Ришар живет в Париже, правда, не в обычном доме, а на барже у набережной реки Сены — там ему лучше и спокойнее, чем в особняке.

КИНОФЕСТИВАЛИ

Для того чтобы оценить, как развивается кино, проводят **кинофестивали**. Сколько в мире кинофестивалей? Да почти столько же, сколько дней в году. Один начинается, другой уже заканчивается, а третий, как говорится, еще впереди. На все никак не успеть — приходится выбирать. Искать, где поинтересней.

Есть фестивали, на которых показывают только большие, полнометражные фильмы, есть фестивали, где идут исключительно короткометражки, совсем короткие ленты — от одной до десяти минут. А кроме того, ежегодные (или раз в два года) киносмотры давно уж разделились по видам, тематике и жанрам. Больше всего внимания зрители отдают художественным (игровым) фильмам, и потому таких фестивалей, где их можно увидеть, больше. Остальные демонстрируют достижения в документалистике, или в научно-популярном

кинематографе, или же в анимации, как нынче называют мультипликацию. А наряду с этим проводятся фестивали спортивных фильмов, фильмов о путешествиях и об охране природы, об искусстве и открытиях в самых разных областях. Религиозные кинофестивали тоже теперь не редкость, а вместе с ними существуют и фестивали фантастических фильмов. В общем, их много, и каждый из них имеет свое лицо, свои традиции и свою историю.

«Festivus» в переводе с латинского значит «праздничный, веселый». У французов старое слово преобразилось в «festival» — это массовое празднество. И появилось оно для обозначения многолюдных представлений: театральных, музыкальных, цирковых. А итальянцы для этого же нашли свое слово — «биеннале», то есть выставка, показ. Они же первыми провели у себя в 1932 году киновыставку. И этот фестиваль сразу стал международным — в нем смогли принять участие кинематографисты из разных стран. Так родился старейший Венецианский кинофестиваль.

После войны к нему добавились новые. Во Франции начал действовать Каннский кинофестиваль, в бывшей Чехословакии — фестиваль в Карловых Варах. А позже фестивали стали проводиться в Локарно и Берлине, Сан-Франциско и Москве, Дели и Кракове... Пусть на короткое время, но они приносили многим людям праздник — и самим кинематографистам, и зрителям.

Как заставить соседа в кинотеатре не храпеть во время скучного фильма? Очень просто: воспользоваться приспособлением американцев. В Детройте, например, у каждого кресла висит небольшая вазочка с куриным пером. Если кто-то захрапит, сосед берет перо и щекочет спящему кончик носа. Храп тут же прекращается. А соседу — развлечение.

А ЧТО У НАС?

Первый Международный кинофестиваль в Москве состоялся еще в 1935 году. С 1959 года он проводился регулярно — по нечетным годам. А с 2 000 года станет ежегодным.

Есть у нас и другие кинофестивали — национальные. Например, «Созвездие», который проходит в старых русских городах. Там первую скрипку играют отечественные актеры разных поколений. А вот фестиваль «Кинотавр» всегда стремится чем-то удивить публику. Он проводится летом, у Черного моря, там, где люди проводят отпуска, отдыхают. Появился свой кинофестиваль и у кинодокументалистов. Называется он «Послание к человеку», а первый раз прошел в Санкт-Петербурге. Чуть подальше от Петербурга, в городе Выборге, собираются мастера игрового кино. Свой киносмотр они именуют «Окно в Европу».

Но больше всего кинофорумов разного рода проходит в Москве. Это «Святая Анна», где можно увидеть студенческие фильмы. «Зеленое яблоко» представляет публике работы кинодебютантов.

Торжественно проходит самый представительный смотр российского кино — «Ника». Здесь лауреаты получают в качестве приза статуэтку Ники — древнегреческой богини победы.

Не остались без внимания и дети: для них организован фестиваль анимационных фильмов — «Золотая рыбка». Эти картины — зарубежные и российские мультфильмы — оценивают сразу два жюри: взрослое и детское.

РЕШАЮТ ДЕТИ

Первый раз **детское жюри** было создано в 1969 году, на Втором Международном фестивале детских фильмов, который проходил в Москве. Оно работало параллельно со взрослым жюри.

Входили в него девять школьников в возрасте от 11 до 15 лет. Больше всего поражало взрослых, как активно обсуждали фильмы ребята младших возрастов. Они были зачинщиками споров и твердо отстаивали свою точку зрения. Вот свидетельство очевидцев событий:

«Активный спор вызвали две мультипликации: «Кот в сапогах» (Япония) и «Винни-Пух и ветреный день» (США). Оба фильма были включены детьми в число лучших.

— Мне очень нравится фильм «Винни-Пух» (5-й класс).

— Но он не вполне соответствует книге (8-й класс).

— А разве это так уж обязательно? Он очень веселый, вот и все (6-й класс).

— Действительно, фильм очень оригинальный (7-й класс).

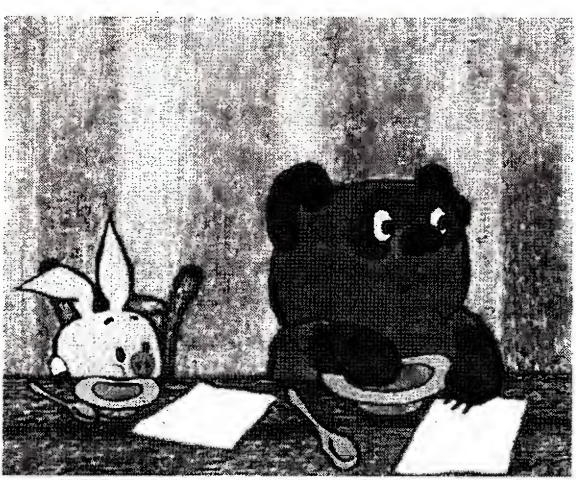
— «Винни-Пух» даже лучше «Кота в сапогах» (5-й класс).

— Ну нет, «Кот в сапогах» — фильм как игровой. Я даже забыл, что он мультипликационный (8-й класс).

— Конечно, «Кот в сапогах» оригинальнее «Винни-Пуха» (9-й класс).

— Но ведь эти фильмы разные, пусть «Кот в сапогах», по-вашему, веселее, а нарисован оригинальнее «Винни-Пух» (6-й класс).

— В «Коте в сапогах» смех глупый, то над мышкой, то над кошкой, а в «Винни-Пухе» я



смеялся, потому что интересно нарисованы зверята (5-й класс).

— Оба фильма оригинально сделаны, что же делать? Обязательно выбрать, какой лучше? (9-й класс).

— Мне надоело, что в «Коте в сапогах» все время кто-то что-то рушит, где-то виснет, все время идет какая-то война. Я устал и не смеялся (5-й класс).

И наконец, последнее решение:

— Надо их за разное отметить, эти фильмы, а то уже замучились с ними (9-й класс).

В итоге четверо старшеклассников голосуют за «Кота в сапогах» как за самый смешной фильм. Четверо членов жюри 5—6-х классов выбирают «Винни-Пуха» как самый оригинальный. Один восьмиклассник от голосования воздержался.

Заслуживает внимания обсуждение детским жюри фильма советского режиссера **Н. Лебедева** «Зимнее утро». Этот фильм был признан детьми «Самым добрым и гуманным фильмом фестиваля». Правда, спорили и в этом случае.

— А разве фильм «Пеппи — Длинный Чулок» (ФРГ) не самый добрый? Ведь там детям разрешается делать все, что им захочется? (6-й класс).

— В «Зимнем утре» доброта другая. Катя не только добрая к малышу, она борется за него и побеждает. Она сильная и мужественная, потому и спасла его (8-й класс).

Последнее высказывание убедило всех».

ВСЕ ЗОЛОТО МИРА

Сколько в мире кинофестивалей, столько и **призов**. Они везде разные. Изготавливают их мастера прикладного искусства. И конечно, им хочется, чтобы приз был оригинальным, неповторимым, красивым. Для этого применяют разнообразные материалы: металл, стекло, дерево, камень...

На Международном фестивале в Карловых Варах (Чехия) победителям вручают «Хрустальный глобус» — сверкающий гранями шар, перевитый серебряной гирляндой, на которой написан девиз киносмотра. Призеры Локарнского фестиваля, проводимого в Швейцарии, получают красивые парусники, покрытые серебром или золотом.

Приз Московского кинофестиваля часто менялся. Его делали то из металла, то из камня. Долго искали саму форму приза, пока не остановились на фигурке святого Георгия Победоносца, пронзающего копьем змея. Эту награду тоже покрыли золотой пленкой.

Вообще, надо сказать, что золоту отдавали предпочтение многие хозяева фестивалей. Слово это постоянно звучит и в названиях почетных наград. У одного из старейших кинофорумов — Международного кинофестиваля в Венеции (Италия) свой постоянный приз — «Золотой лев Святого Марка». А у Каннского фестиваля (Франция) — «Золотая пальмовая ветвь». В польском городе Кракове, где проходят кинофестивали короткомет-

ражных фильмов, приз именуется «Золотой дракон». А вот «Золотой робот» — это премия смотра научно-популярных фильмов в Риме. «Золотое крыло» получают лучшие фильмы об авиации на фестивалях в Довиле (Франция), а «Золотого павлина» победитель может увезти с кинофестиваля в столице Индии — Дели.

Короче говоря, в руки лучших киномастеров попадает все золото мира, и награжденные фильмы растекаются по свету, радуя зрителей многих стран. Сам же приз служит при этом своеобразной визитной карточкой фильма, обеспечивая повсеместный интерес к картине еще до того, как она появится на экранах кинотеатров.

Вокруг кино

Кинорежиссер Лев Кулешов в 1966 году был приглашен в Венецию для участия в работе жюри кинофестиваля. Вот некоторые из его впечатлений от поездки:

«После обеда (по нашей логике — ужина!) к десяти часам вечера все пешком направляются в кино, где происходит фестиваль (конкурсные фильмы здесь просматривают только вечером). Путь от гостиницы до кинотеатра заполнен толпой любопытных, и по живому коридору происходит шествие кинозвезд. На звездах сложнейшие прически, напоминающие торжественные праздничные торты, изготовленные кондитерами-

виртуозами. Эти прически настолько архитектурно сложны, в них так искусно «вмонтированы» золотые ленты или что-то вроде кинопленки, что очевидно это парики, ибо так хитро причесаться за время от обеда до ужина невозможно ни при чьей помощи.

Кинозвезды не идут, а именно шествуют, шествуют как сомнамбулы, с лицами мумий, у них отработанные автоматические улыбки, отработанный автоматический ритуал дачи автографов — все это происходит под непрерывные вспышки блицев фотоаппаратов и стрекот ручных кинокамер. Звезды-мужчины не производят никакого впечатления. Им не аплодируют, их не фотографируют, у них, кажется, даже не берут автографов...

Здесь действительно царство рекламы, бизнеса. Из всего извлекается прибыль».

«ДЯДЮШКА ОСКАР»

В США есть свой кинофестиваль, который, между прочим, появился раньше других — еще в 1929 году. А мысль о его проведении родилась у двух весьма известных людей — популярного актера Дугласа Фэрбенкса, избранного первым президентом Американской Академии киноискусства, и хозяина крупнейшей голливудской кинокомпании «Парамаунт» **Льюиса Майера**. Собрались они как-то с друзьями в ресторане и за столом все реши-

ли: будет такой фестиваль и на нем кинематографисты будут награждаться премиями.

А как должна выглядеть сама премия? Придумать ее поручили художнику «Парамаунта» **Гиббонсу**. И он тут же, в ресторане, набросал что-то на салфетке. По его эскизу скульптор **Джордж Стенли** вылепил фигурку в глине. Но имени у этого приза тогда не было, его придумали позже, в середине 30-х годов. Говорят, что произошло это так: библиотекарша академии Маргарет Геррик увидела рыцаря с мечом, стоящего на коробке с кинопленкой, и воскликнула: «Да это же мой дядя Оскар!» С тех пор статуэтку и решили величать **Оскаром**.

Приз этот сделан из олова, сурьмы и свинца, а сверху покрыт золотом. Весит он около четырех килограммов. Из Чикаго, где налажено производство «Оскаров», их везут через всю страну в Лос-Анджелес на специальной бронированной машине — с тем чтобы груз пришел вовремя и его не остановили никакие препятствия.

Церемония награждения лучших из лучших всегда проходит торжественно и красочно, напоминая яркое представление. Лауреатов «Оскара» приветствуют стоя. Эта традиция родилась в 1935 году, когда специального приза был удостоен режиссер Дэвид Уорк Гриффит. Он приобрел мировую известность

еще в годы немого кино. На первых порах церемонию вручения награды транслировали по радио, а затем и по телевидению на весь мир!

Среди оскароносцев сначала были только американцы, потом почетную премию стали вручать и мастерам кино из других стран.

Знаете ли вы

Премия Американской Академии киноискусств «Оскар» считается в киномире одной из самых престижных. Ныне ее вручают ежегодно за лучший американский (иногда английский) фильм и достижения в различных областях кино по 20 категориям, а также за лучшую иностранную картину года.

КТО ЖЕ БЫЛ ПОБЕДИТЕЛЕМ?

Одним из первых, кому вручили «Оскара», был Чарли Чаплин. Он получил его в 1928 году за фильм «Цирк», где выступал сразу в четырех ролях: как сценарист, режиссер, актер и продюсер. Премия эта была особая и выделялась из других наград. Второй раз мастера отметили почетным призом в 1971 году, когда Чаплину перевалило за 80. А через год Чаплин получил еще одну награду — за музыку, написанную для фильма «Огни рампы», созданную им за два десятилетия до этого.

Чаще всего на соискание премии «Оскар» выдвигалась американская актриса **Кэтрин Хепберн** — 12 раз! Она же имеет их больше всех — целых четыре. У актера **Джека Николсона** три «Оскара», а актер **Спенсер Тресси** имеет две награды. Дважды получали золотую статуэтку актрисы **Бетт Дэвис** и Элизабет Тейлор.

Среди зарубежных кинорежиссеров чемпионом по числу «Оскаров» является итальянец **Фредерико Феллини.** Отмечены его фильмы «Дорога» (1956), «Ночи Кабирии» (1957), «$8\,^1/_2$» (1963), «Амаркорд» (1974).

На счету у наших кинематографистов пять «Оскаров». Первую награду они получили еще в 1942 году за документальную ленту «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». А лауреатами в игровом кино стали фильмы «Война и мир» С. Бондарчука, «Дерсу Узала», поставленный с участием японского режиссера **А. Куросава**, «Москва слезам не верит» **В. Меньшова** и «Утомленные солнцем» **Н. Михалкова.**

А было ли так, чтобы актеров выдвигали на премию много раз, но награды они не удостаивались? Увы, и такое бывало.

Среди неудачников «Оскара» первое место занимают два актера — **Ричард Бартон** и **Питер О'Тул.** Их по семь раз выдвигали на награду, но они ни разу ее не получили.

В истории «Оскара» есть и такой любопытный факт: два актера получили награду за одну и ту же роль — это роль Вито Корлеоне в фильмах «Крестный отец». Первый раз

Получив двух «Оскаров», режиссер Спилберг (справа) едва держится на ногах от волнения

его играл Марлон Брандо. Во втором фильме в роли Корлеоне выступил **Роберт Де Ниро.**

А кто же имеет почетных наград больше всего?

Восемь «Оскаров» получила в 1972 году знаменитая картина **Боба Фосса** «Кабаре». Лучшими были признаны режиссер, исполнительница главной роли **Лайза Миннелли,** актер **Джоэл Грей,** а также оператор, художники, композитор, звукооператоры и монтажер. Та-

кого «урожая» «Оскаров» прежде не собирала ни одна игровая картина.

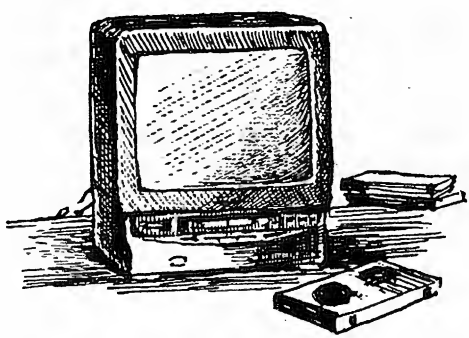
Но позже этот результат повторил фильм «Английский пациент». А вот новый рекорд поставил «Титаник». Он удостоен 11 «Оскаров».

Однако никому не удалось превзойти Уолта Диснея. У него 16 золотых статуэток.

ПОМЕЧТАЕМ О БУДУЩЕМ КИНО

Будущее начинается сегодня. Одно время от другого неотделимо. Кинематограф не прыгает в будущее внезапно, а готовится к нему постепенно. Когда накопятся силы, тогда и произойдет долгожданный скачок.

И эта подготовка к будущему уже действительно началась. Было время, когда фильмы показывали на площадях и ярмарках. Потом они обосновались в отдельных помещениях. Склады, сараи, пустующие магазины заняли под новое зрелище. И наконец, стали строить специальные здания, очень похожие



на театр. С фойе, буфетом и курительными комнатами.

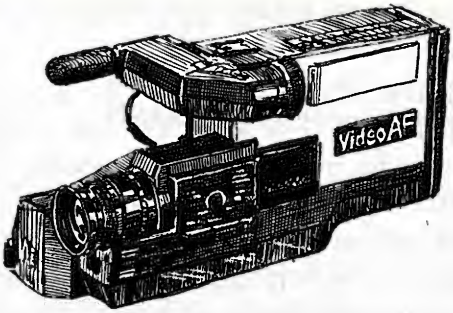
За несколько десятилетий кинозалы выросли в громадные комплексы. В них могло помещаться несколько тысяч человек.

А сейчас? Сейчас наоборот. Кинотеатры становятся маленькими, камерными, но залов в них больше. Такие многозальные киноточки называют **мультиплексами**. Много залов — значит, много фильмов. Много фильмов — значит, широта выбора.

И большие когда-то кинотеатры преображаются. Они лучше, чем раньше. Оборудованы по последнему слову техники. Здесь создается новая пространственная среда, и каждый зритель ощущает в зале богатство звука и высокое качество изображения. Звук стереофонический: он идет со всех сторон. А экран поражает своими размерами и меняющейся формой.

Зайдите в кинотеатр «Кодак-киномир» в Москве. Там сразу это увидите. И в киноконцертном зале «Пушкинский» тоже много разных новшеств. Здесь установили стереосистему «Долби», что позволило добиться объемности звука. И зал стал более комфортабельным.

Одновременно с этим идут изменения и там, где делают фильмы. Кроме «Мосфильма» и студии Горького — этих гигантов и бывших монополистов — появилось множество небольших киностудий. И видеостудий тоже стало очень много. Правда, фильмов в общей сложности делают нынче намного меньше. Дорого теперь картины делать — об этом говорят все и везде.



А раз собственных, российских, фильмов недостаточно, то открыли «зеленый свет» картинам из-за границы.

Однако это состояние временное. Переболеет кинематограф трудностями, и все в конце концов образуется. Отечественное кино займет свой достойное место среди других искусств.

А как же ведет себя сегодня наш зритель?

Да, он стал меньше ходить в кинотеатры, но никуда не делся. Сейчас люди больше сидят дома и смотрят телевизор. У многих есть **видеомагнитофон**, и каждый вечер в квартире открывается свой кинотеатр. Вы можете стать домашним киномехаником. Если у вас в семье приобрели **видеокамеру**, то открывается дорога к творчеству. Всякий может стать создателем своего фильма. «Сам себе режиссер» — это и название популярной телепередачи, и заманчивая перспектива для любителей кино.

Будущее недалеко, оно близко, совсем рядом с вами. Не упустите свой шанс!

ЗАВЕЩАНИЕ ГРИФФИТА

Свой последний фильм **Д. У. Гриффит** поставил в 1931 году, а в 1924-м написал необычное завещание — это прогноз на будущее:

«В 2024 году самое основное, что будет в значительной степени осуществлено с помощью кино, — это ликвидация всяких вооруженных столкновений во всем цивилизованном мире. В осуществлении этого кино окажется самым могущественным фактором. При помощи всем понятного языка кинокартин на всей земле устанавливается подлинное братство людей в истинном смысле этого слова...

Вы придете в свой любимый кинотеатр и увидите киноактеров, которые, — поскольку и экран, и кинопленка будут в два раза больше, чем сейчас, — будут выглядеть в два раза больше...

Я убежден, что через сто лет кинокартины будут регулярно демонстрироваться на пассажирских авиалиниях между Нью-Йорком и Чикаго и Нью-Йорком и Лондоном. Поезда, которые будут идти в два-три раза быстрее, чем сейчас, будут иметь кинотеатры в своем составе. Почти все частные квартиры будут иметь свой просмотровый зал, где будут демонстрироваться большие фильмы — возможно, в уменьшенном виде; семейные альбомы, конечно, будут состоять не из дагерротипов и фотографий, а из фильмов. Океанские пароходы будут хвастать премьерами фильмов, кото-

рые на самолетах будут доставляться им среди океана; и кроме того, почти все школьные предметы будут преподаваться главным образом с помощью кинокартин и учебных мультипликаций...

Заглядывая в будущее, я вижу еще многое, чего я здесь не коснулся... Но об одном я хочу сказать прямо и без оговорок: кино — это дитя, рожденное нашим поколением. С годами оно чудесно расцветет. Мы, бедные, даже и в мечтах не можем представить этого расцвета. Мы должны лелеять его юность, чтобы в зрелости своей оно могло без сожаления оглядываться на свое детство».

ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Абдрашитов Вадим 324
Абдулов Александр 222
Авербах Илья 134
Аверченко Аркадий 290
Айзенберг Г. 283
Александров Григорий 128, 170
Алов Александр 211
Анджан Антон 357
анимато 49
аниматограф 49
анимация 65
анонс 142
Антониони Микеланджело 278
Арнштам Лео 359
археологические раскопки 7
афиша 247

Б

Бабочкин Борис 158
балаганы 306
Банионис Донатас 337
Барановская Вера 139
Бардо Брижит 230
Барнет Борис 137
Бартон Ричард 409
Баталов Алексей 335
Баталов Николай 139
Белявский Александр 389
Беннет Констанс 387
Бернес Марк 172
Бертолуччи Бернардо 391
Бестужев-Рюмин А. П. 23
Блектон Стюарт 92
«блуждающая маска» 296
Бляхин Павел 124
Богданов Михаил 344
Богоров А. 183
боевик 59
боевые киносборники 186
Болотова Жанна 164
Бондарчук Сергей 134, 194

Брагинский Эмиль 324
Брандо Марлон 334
Бранлоу Кевин 28
братья Люмьер 39
братья Хайт 29
братья Чаплин 12
«бродячий кинематограф» 305
Брукс Мел 218
Брумберг Валентина 209
Брумберг Зинаида 209
Бурляев Николай 164
Быков Ролан 203, 254
Быстрицкая Элина 371
Бычков Владимир 203
Бэдхем Мэри 163

В

Вайнштok Владимир 291
Валентино Рудольф 44
Ван Дамм Жан Клод 234
Ванин Василий 187
Васильев Георгий 157
Васильев Сергей 157
Вейсмюллер Джонни 64
Вера Холодная 79
Вертинская Настя 365
Вертов Дзига 56
верхний ракурс 62
Викторов Ричард 162
Вине Роберт 213
видеокамера 413
видеомагнитофон 413
вираж 270
Вицин Георгий 285
возрастной грим 356
«волшебный фонарь» 11

Г

Габен Жан 264
Габрилович Евгений 324
Гайдай Леонид 285
Ганс Абель 306
Гардин Владимир 80, 108
Гарин Эраст 206
Гейтен Л. 48
Герасимов Сергей 122, 162, 363
Гердт Зиновий 222
Герш Витольд 208
Гершель Джон 21
Гиббонс 407
Гиш Лилиан 51
Говорухин Станислав 134
Голдберг Вупи 232
Головня Анатолий 63
Гончаров Василий 110, 319
Горбачев Б. 296
Госфильмофонд России 394
Грамматиков Владимир 162
графика 24
Грей Джоэл 410
грейфер 39
Гресь Виктор 203
грим 356
гримеры 347
Гриффит Дэвид Уорк 103, 414
Губенко Николай 134
Гудвин Ганнибал 29
Гурченко Людмила 222

Д

Дагерр Луи 24
дагерротипия 25
Данелия Георгий 134
двойная экспозиция 296
Джерми Пьетро 193
Джигарханян Армен 222, 389
Джон Элтон 97
декорации 206, 342
Делон Ален 40
Демуцкий Даниил 324
Де Ниро Роберт 410
Дербенев Вадим 343
Де Сантис Джузеппе 192
Де Сика Витторио 191
деталь 55
детское жюри 401
диапроектор 12
Ди Каприо Леонардо 241
Дисней Уолт 97, 174
Диснейленд 176
Доброницкий Виктор 181
Довженко Александр 129
документальное кино 65
документальный фильм 115
Донской Марк 188
Дранков Александр 66
Друбич Татьяна 135, 164
Дружинина Светлана 134
Дружников Владимир 389
дублер 369
дубль 353
дубляж 388
дуговое освещение 89
Дунаевский Исаак 171
Дэвис Бетт 409
Дюбоск 30

Е

Евстигнеев Евгений 222
Ешурин Владимир 89

Ж

Жаков Олег 122
Жаров Михаил 122, 172
Жеймо Янина 122, 205
Желябужский Юрий 76
Журавлев В. Н. 250

З

Зархи Александр 211
Защипина Наташа 164
звуковой кинопроектор 148
звукооператор 380
Згуриди Александр 167
Зеленая Рина 222
Зельдин Владимир 172
Золотницкий А. 389
зоотроп 18

И

Ибрагимов Аджар 276
Иванов С. 315
Ивановский Александр 172

Измайлов 34
изобразительное искусство 64
Ильинский Игорь 141
Ипполитов-Иванов М. 70
Истмен Джордж 29
исторический фильм 105

К

кадр 332
Калатозов Михаил 196
Каменкова Анна 389
камера-обскура 25
Караваева Валентина 389
Карапетян Артем 389
Карлофф Борис 218
Кармен Роман 181
каскадер 369
Кауфман Борис 56
Качанов Роман 208
Кеннеди Дж. Ф. 116
Кеосаян Эдмонд 125
Кёртис Тони 264
кинематограф 50
кинематографист 52
кинетоскоп 36
киноаппарат 37
киноархивы 393
кинобалет 169
кинобудка 78
киножурнал 114
киномеханик 57
кинонатурщик 135
киноопера 169
кинооперетта 169
кинопробы 333
кинопроектор 77
киноревю 169
кинофестивали 398
кинохроника 114
кинохроникеры 114
Кирхер Афанасиус 12
Китон Бестер 75
Книга рекордов Гиннесса 211
Кладо Николай 292
Клер Рене 326
Климов Элем 134, 265
Коган Соломон 181
Козинцев Григорий 120
Комаров Сергей 137
Консовский Алексей 206
Коппола Френсис 334
Коренев 365
Косматов Леонид 291
костюмерный склад 339
Косых Витя 164
Котеночкин Вячеслав 209
Кошеверова Надежда 203
Краснопольский Александр 211
Креймер Стэнли 257
критики 395
круговая панорама 313
Круз Том 239
крупный план 55
Крючков Николай 297
Кузьмина Елена 122
Кулешов Лев 133, 376
Кулиджанов Лев 162
Кулиш Савва 337
Куросава А. 409
Кэмерон Джеймс 300

Л

Ладынина Марина 171
Ланг Фриц 311
Лановой Василий 370
Лаубе Ханс 273
Лебедев Н. 403
Левицкий Александр 83
Лемешев Сергей 172
Леонардо да Винчи 10
Леонов Евгений 222
Ли Брюс 238
Линдер Макс 98
Лоллобриджида Джина 25
Лондон Том 59
Лорен София 265
Луков Леонид 162, 188
Люмьер Луи 43
Люмьер Огюст 43

М

Майер Льюис 406
Макаров С. О. 80
Макасеев Борис 181
Мак-Ларен Норман 208
Максим Горький 269
Марецкая Вера 357
марка студии 142
Марэ Жан 226, 371
Марэ Этьен Жюль 33
масштаб изображения 56
Мейбридж Эдвард 31
Мейсонье 32
Мельес Жорж 72, 281
Меньшов В. 409
Меркель Майя 276
Меркурьев Василий 206
Месгиш Феликс 49
мизансцена 332
микрофон 147
Микоша Владислав 126
Микульский Станислав 263
Милляр Георгий 188
Миндадзе Александр 324
Миннелли Лайза 410
Миронов Андрей 222
Митта Александр 255
Михалков Никита 134, 409
Мозжухин Иван 222
Молло Эндрю 28
монополия 142
монтаж 103, 327
монтажер 376
монтажная комната 375
монтажница 375
монтажный стол 375
Моргунов Евгений 285
Мордюкова Нонна 264
«Мосфильм» 154
музыка в кино 150
музыкальная комедия 170
музыкальный фильм 169
мультипликация 65, 91
мультиплексы 412
Мурашко Леонид 264
Мэнвелл Роджер 8
Мэрилин Монро 225
мюзикл 169
Мясников Геннадий 344
Мясникова Варвара 206

Н

натура 87
Наумов Владимир 211
научно-популярное кино 66
научно-популярные фильмы 166
негатив 26
неореализм 190
нижний ракурс 62
никель-одеон 38
Николсон Джек 409
Никоненко Сергей 134
Никулин Юрий 222, 285
Нильсен Аста 75
Норрис Чак 238
Ньепс Нисефор 24
Ньютон Исаак 10

О

Образцов С. 107
обратный ход 288
обтюратор 37
общий план 54
Оверкер Лерой 14
О'Коннери Шон 237
Олеша Юрий 101
Омелин В. 296
О'Нил Татум 236
оператор 54
Орлова Любовь 171
осветительные приборы 88
Оскар 407
О'Тул Питер 409

П

павильон 88
панорама 312
панорамные фильмы 313
Папанов Анатолий 222
Пари 23
Паркер Александр 29
пастижеры 347
Пастроне Джованни 106
патент 29
Паустовский Константин 70
Пек Грегори 76
Пенн Артур 236
Перестиани Иван 124
перфорация 30
Петров Владимир 157
Пикфорд Мэри 142
Пилихина Маргарита 276
Пиль Гарри 141
Пискунов Михаил 167
Плато Жозеф 17
Погано Эрнесто 107
подготовка к съемкам 327
позитив 26
Поланский Роман 214
Польская Л. 311
Портер Эдвин 57
праксиноскоп 18
предсъемочная репетиция 348
призы 404
продюсер 384
проекционная 78
проекция 284
Проклова Лена 164

Прокофьев Сергей 323
просмотровый зал 328
Протазанов С. В. 141
Птолемей Клавдий 17
Птушко Александр 201
Пудовкин Всеволод 132
Пырьев Иван 170

Р

Райзман Юрий 324
ракорды 69
ракурс 62
Раневская Фаина 206
Рассел Гарольд 140
режиссерский сценарий 331
Рей Николас 20
Рейно Эмиль 91
реквизитор 341
репертуар 140
речь в кино 150
римейк 262
Ришар Пьер 397
Роджет Петер Марк 19
Розенвальд А. 61
Роланд Руфь 141
роликовая пленка 29
Ромм Михаил 294, 306
Росселини Роберто 190
Роу Александр 162, 201
Ростоцкий Станислав 162
Румянова Клара 389
Румянцева Надежда 389
Рыбников Николай 298
Рязанов Эльдар 301, 324

С

Садуль Ж. 12
Сансон Гримуэн 314
«саспенс» 212
Сашин-Федоров В. А. 51
Свердлин Лев 337
светофильтры 297
Сегель Яков 162, 164
серебро 24
сериалы 262
серии 261
Серова Валентина 172
Сиверсен Владимир 68
Симаков Всеволод 292
синекосморама 314
синематеки 393
скорость съемки 284
Смаль В. 364
Смит Альберт 103
Смоктуновский Иннокентий 335
Соболевский Павел 122
специальные эффекты 301
Спилберг Стивен 233
средний план 54
Сталлоне Сильвестр 234
Старевич Владислав 94
стационарный кинематограф 305
Стеклов Владимир 252
Стенли Джордж 407
Столпер Александр 297
стробоскоп 18
субтитры 386
Сухова Мария 181
Сущинский Владимир 181
съемочный период 327
съемщик 54

Т

Табаков Олег 222
Тагер Павел 148
Таланкин Игорь 264
Тарковский Андрей 196
тауматроп 18, 22
театр 65
Тейлор Элизабет 229
Тернер Лана 193
Тиссэ Эдуард 323
титр 383
Титус Лудиа Еменс 44
тонировка 327, 382
тон-студия 381
точка съемки 332
травести 163
Трауберг Леонид 120
Тресси Спенсер 409
триптих 307

У

Уайлер Уильям 66, 140
Уайт Пирл 141
«ужастик» 211
Уильямсон Д. 103
укладчик текста 388
Урбанский Евгений 371
Уснов Валерий 211
Утесов Леонид 172
Уэйл Джеймс 218
Уэлкер Уильям 29

Ф

фабрика эксцентрического актера 120
Фейад Луи 141
феерия 201
Феллини Федерико 409
фильм-вестерн 59
фильмоскоп 12
Фиттон Вильям 23
фонограмма 382
фонограф 36
Форестье Луи 85
Фосс Боб 410
фотография 24
фотопробы 333
фотоштатив 53
фотоэлемент 147
Фрэз Илья 162
Фэрбенкс Дуглас 141

Х

Ханжонков Александр 68
Харон Яков 382
Хейфиц Иосиф 211
Хестон Чарлтон 66
Хепберн Кэтрин 409
Хитрук Федор 209
Хичкок Альфред 211
Хмара Леонид 109
Хоффман Дастин 105
Хренников Тихон 171
художественная литература 65
художественный фильм 65
Хуциев Марлен 265

Ц

целлулоид 28
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького 160

Циолковский К. Э. 250
циркорама 314
Цыплакова Елена 134

Ч

Чайковский Всеволод 86
Чаплин Чарли 35, 75, 116
Черкасов Николай 354, 366
Чирков Борис 122, 172
Чухрай Григорий 195

Ш

Шаляпин Федор 172
Шапиро Михаил 205
Шварц Евгений 204
Шварценеггер Арнольд 234
Шевалье Д'Арси 11
Шевалье Морис 14
Шепитько Лариса 278
широкий экран 310
Шорин Александр 148
Шорина Нина 165
Шостакович Дмитрий 48, 171
Шпаликов Геннадий 384
Шукшин Василий 162
шумы в кино 150

Щ

Щипачев Ливий 164

Э

Эдисон Томас Альва 36
Эйзенштейн С. М. 60, 127
Экк Николай 153, 273
экран 39
экспедиция 361
электрическая лампочка 36
электромотор 78
электроталь 252
Эльфорде Филиппе 163
эпидиаскоп 12
Эренбург Илья 194
Эрмлер Фридрих 61, 188, 358

Ю

Юрушкина Нина 276
Юткевич Сергей 358

Я

Яковлев Владимир 357
ярмарки 306
Яцкина Галина 134

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю 3

СКОЛЬКО ЛЕТ КИНО?

Искусство движения 7
Чудесный уголек 9
«Волшебный фонарь» 11
Не надо скрывать свой возраст 13

КТО БЫЛ ПЕРВЫМ?

Оптические «игрушки» 17
Петер Роджет смотрит на тележку... 19
Птичка в клетке 21
У истоков фотографии 23
Негатив и позитив 26
Кто изобрел пленку? 28
«Фотодром» Эдварда Мейбриджа 31
Ружье, которое не стреляет 33
Открытие Эдисона 36
Эдисон или братья Люмьер? 38

«ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ»

Начало 43
Когда появилось кино в России? 44
Известная балерина приглашает... 48

Как зрители увидели себя на экране 51
Издалека и вблизи 53
Первый крупный план 57
Сила маленькой детали 59
Ракурс 62
Виды киноискусства 64
Рождение русского кино 67
Как в жизни 71
Актер в кино 74
Кинобудка 76
В мире науки и техники 80
В поисках Сусаниных 83
Натура или павильон? 87
Открытие мультипликации 91
Играют настоящие жуки 94
«Король» комедии 98
Как появился монтаж 102
Первые грандиозные постановки 105
Студия на крыше 107
«Оборона Севастополя» 110
Жизнь как она есть 113
Смех сквозь слезы 116
Загадочное слово ФЭКС 120
«Красные дьяволята» 123
Мастер, новатор, классик 127
Из дипломатов — в искусство 129
Классик Пудовкин 132
В школе «натурщиков» 135
Актер или керосиновая лампа? 137
Текущий кинорепертуар 140
Марка студии 142

В МИРЕ ЗВУКОВ

Звук на пленке 147
Звук в кино: хорошо или плохо? 148
«Путевка в жизнь» 151

«Мосфильм» 154
«Чапаев» 157
Студия Горького 160
Дети-актеры 163
Из лабиринта техники — в царство природы 166
Музыкальный фильм 169
Уолт Дисней и его герои 174

В ГОДЫ ИСПЫТАНИЙ

Их оружие — кинокамера 181
Когда пушки стреляют — музы молчат? 185
Поезд идет на восток 186
Фильмы из послевоенной Италии 190
И снова о минувшей войне 194

НОВЫЕ ВРЕМЕНА

Когда добро побеждает зло 201
«Золушка» 204
Мультипликация вчера, сегодня, завтра 207
Фильмы ужасов 211
Страшное на экране 215

У КАЖДОГО ПОКОЛЕНИЯ — СВОИ КУМИРЫ

Любимые актеры 221
Что такое «кинозвезда»? 224
Мы знаем его как Фантомаса 226
Не родись красивой... 229
Мускулы Голливуда 234
«Меня зовут Бонд...» 237
На экране и в жизни 238
В честь Леонардо да Винчи 241

У КИНОАФИШИ РАЗНЫХ ЛЕТ

В кинотеатре веселее 247
«Космический рейс» 250
«Айболит-66» 253

«Берегите детей и зверей» 256
Насекомые наступают 259
Многосерийный фильм 261
Псевдонимы и имена 264

НЕ ПРОСТО ЦВЕТНОЕ, А ЦВЕТОВОЕ

Цвет в кино 269
Красный флаг «Броненосца «Потемкин» 271
Первый цветной фильм 273
В спорах о цвете 276

ТРЮКИ И ПРЕВРАЩЕНИЯ

Первый трюк Жоржа Мельеса 281
Может ли цветок вырасти за несколько секунд? ... 283
Как летит пуля? 286
Время, назад! 288
Киномеханик как творец 289
Маленькое становится большим 292
«Блуждающая маска» 295
Как снимался «Титаник» 300

ГРАНИЦЫ ПРОСТРАНСТВА

Третий кинематограф 305
Одного экрана ему мало! 306
Широкий экран 310
Панорама 312
Стереокино 315

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

Первый русский «сценариус» 319
Творческое содружество 322
Четыре этапа 326
Первый шаг 330
Кого выбрать? 333
Режиссер «видит» по-своему 335
Экскурсия на склад костюмов 339

Как «осваивают» декорации 342
«Война и мир» глазами художников кино 344
Все готово к съемке 347
Репетиции... Репетиции... 348
Тихо! Идет съемка! 351
Грим в кино 356
Чтобы было достоверно 358
Экспедиции 360
Гуттиэре опускается на морское дно 364
Дублер 369
Волшебные ножницы и клей 373
Монтажница 378
Музыка, слово, шумы 380
Что такое титры? 383
Как происходит дубляж? 387
Фильм короткий и длинный 391
Волшебная кладовая 393
Критики и зрители 395
Кинофестивали 398
А что у нас? 400
Решают дети 401
Все золото мира 404
«Дядюшка Оскар» 406
Кто же был победителем? 408
Помечтаем о будущем кино 411
Завещание Гриффита 414

Предметно-именной указатель 416

Научно-популярное издание

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия

Автор-составитель
Ю. А. Белоусов

КИНО

Редактор *О. Ф. Борисова*
Художественный редактор *О. Н. Адаскина*
Технический редактор *Н. В. Сидорова*
Корректор *Г. Н. Страхова*

Подписано в печать 31.01.00.
Формат 84×108 $^{1}/_{32}$. Гарнитура «Школьная».
Усл. печ. л. 22,68. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1593.

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-00-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

Гигиенический сертификат
№ 77.ЦС.01.952.П.01659.Т.98 от 01.09.98 г.

ООО «Издательство Астрель»
Изд. лиц. ЛР № 066647 от 01.06.99
143900, Московская обл., г. Балашиха,
пр-т Ленина, д. 81

КРПА «Олимп»
Изд. лиц. ЛР № 070190 от 25.10.96
123007, Москва, а/я 92
E-mail: olimpus@dol.ru

ООО «Фирма «Издательство АСТ»
Изд. лиц. ЛР № 066236 от 22.12.98
366720, РФ, Республика Ингушетия, г. Назрань,
ул. Московская, 13а

www.ast.ru
E-mail: ast@postman.ru

Отпечатано в Тульской типографии.
300600, г. Тула, пр. Ленина, 109.

ISBN 5-237-04040-3

ИЗДАТЕЛЬСТВО